Б. ХАЙКИН

БЕСЕДЫ О ДИРИЖЕРСКОМ РЕМЕСЛЕ

СТАТЬИ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор книги — известный дирижер Большого театра СССР, народный артист СССР, профессор Московской консерватории делится своим огромным, более чем полувековым опытом руководителя оперных постановок и симфонических концертов. Знакомя читателей со своей очень трудной, бесконечно увлекательной профессией, Б. Э. Хайкин попутно дает небольшие яркие зарисовки тех или иных сторон творчества крупных советских и зарубежных дирижеров, певцов, композиторов, режиссеров.

- Б.ХАЙКИН
  -
  - Т. ХРЕННИКОВ
  - Ф. МАНСУРОВ
  - БЕСЕДЫ О ДИРИЖЕРСКОМ РЕМЕСЛЕ
    - Неоконченная книга
  - СТАТЬИ
    - Дирижер и певец
    - Встречи и размышления
    - Тема, волнующая многих музыкантов
    - Дирижер о дирижерах
    - Вячеслав Сук
    - Учитель и друг
    - Годы в студии
    - Неутомимый труженик
    - Большой художник
    - Красивая жизнь
    - Как мы работали…
    - «Флорентийский май»
    - Дорога к музыке
    - И. И. Соллертинский
    - С. П. Преображенская
  - ПРИЛОЖЕНИЯ
    - Оперный и балетный репертуар Б. Э. Хайкина
      - Премьеры и капитальные восстановления[13]
      - Записи Б. Э. Хайкина на грампластинках фирмы «Мелодия»
    - Список литературы[15]
      - Статьи, беседы, заметки, высказывания Б. Э. Хайкина

- Литература о Б. Э. Хайкине
- Указатель имен[16]

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16

Б.ХАЙКИН
БЕСЕДЫ О ДИРИЖЕРСКОМ РЕМЕСЛЕ
СТАТЬИ

Т. ХРЕННИКОВ
Энтузиаст советской музыки

Одно из самых драгоценных качеств человечества — это память. Память о героическом прошлом и настоящем нашей Родины формирует наше сознание, питает безграничную преданность родной земле, поднимает народ на бессмертные подвиги, позволяет во всем значении оценивать великие завоевания нашей культуры и искусства, гордиться именами ученых и художников, приумноживших славу советского Отечества во всем мире.

Но как сохранить память об артисте, исполнителе, искусство которого живет имеете с ним и вместе с ним уходит? Наш век дал исчерпывающий ответ на этот вопрос. Записи на грампластинки, на магнитные ленты, видеозаписи, радио и телевидение предоставляют миллионам слушателей возможность познакомиться с творчеством артиста, его интерпретацией, пережить большое эстетическое удовлетворение.

Это — главное, но еще не все. Полюбив артиста за его талант, нам хочется узнать, каким путем он пришел к вершинам искусства, кто помогал ему на этом пути, хочется проникнуть в его внутренний мир. И тогда на помощь приходит книга.

Такую книгу оставил после себя замечательнейший советский дирижер, народный артист СССР Борис Эммануилович Хайкин. Блестящий музыкант, представитель старшего поколения советской дирижерской школы, воспитатель большой плеяды своих последователей, Борис Эммануилович обладал еще завидным даром повествователя, рассказчика, писателя. В ряде книг, во многих журналах и газетах по искусству им можете найти его статьи и высказывания, написанные живо и ярко, с глубоким знанием дела и безусловной правдивостью. За несколько лет до кончины он предпринял труд, в котором хотел поведать о радостях и сложностях дирижерского, как он писал, «ремесла». Труд этот, хотя и не совсем окончен, однако настолько значителен, что лег в основу данного сборника наряду с избранными статьями Б. Э. Хайкина, посвященными его учителям и товарищам по работе, вопросам музыкально-сценического искусства, и конечно — дирижерского.

Художник широкого кругозора и неутомимого трудолюбия, Борис Эммануилович обладал поистине неисчислимым репертуаром. Он осуществил около пятидесяти пяти только

премьерных постановок — оперных и балетных; практически же вел почти все, что шло в Театре им. К. С. Станиславского, Малеготе, Театре им. С. М. Кирова и Большом театре.

В течение полувека регулярно выступая на симфонической эстраде, особенно в Москве и Ленинграде, Хайкин исполнил и записал множество классических и современных произведений. Исследователю его творчества, а я не сомневаюсь, что таковой обязательно найдется, предстоит увлекательная работа по выявлению и изучению его звучащего наследия, его исполнительских трактовок.

Мне же здесь хочется подчеркнуть чрезвычайно важную черту Бориса Эммануиловича как художника нашей современности, как гражданина и коммуниста. Эта черта — искренний и любовный интерес к советской музыке, как оперной, так и симфонической. «Я придерживаюсь той точки зрения, что театр без постоянной живой связи с современной творческой мыслью существовать не может», — сказал Хайкин в одном из интервью. И он доказывал это всей своей большой исполнительской деятельностью. Начинающий дирижер, обласканный Станиславским, он избирает в качестве второй в своей жизни премьеры — оперу советского композитора В. Дешевова «Лед и сталь», не испугавшись ее драматургической и музыкальной несовершенности. Но особенно энтузиазм Хайкина — как пропагандиста советской оперы развернулся в Ленинградском Малом оперном театре, который он возглавил после С. А. Самосуда, и в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, где он впервые, среди других спектаклей, поставил «Семью Тараса» Д. Кабалевского, «Дуэнью» С. Прокофьева, а также проявил большую энергию и инициативу, показав музыкальной общественности его оперу «Повесть о настоящем человеке». В общей сложности под палочкой Хайкина родилось около двадцати советских оперных и балетных спектаклей.

Я с большим душевным волнением и неизменной благодарностью вспоминаю о нашем с Борисом Эммануиловичем творческом содружестве при постановке моей оперы «Мать» (по повести М. Горького) в Большом театре СССР. Каким теплом, вниманием он одарил меня, сколько дружеских дал советов, и так непринужденно, не настойчиво… И я не мог не оценить его блестящее знание законов сцены, музыкальной драматургии, умение и горячее желание проникнуть в замысел автора. Не менее ценно было и то, что Борис Эммануилович очень тактично, не навязчиво, сумел и режиссера (да еще такого, как Н. Охлопков) привести к сценическим решениям, необходимым для наиболее рельефного выявления музыкальных образов. И все это делалось очень мягко, с обезоруживающим юмором и находчивостью, с

умением создать поистине дружную творческую атмосферу, что, быть может, не так легко в столь огромном коллективе, как Большой театр.

Многие наши композиторы обязаны Хайкину радостью творческих переживаний, когда он интерпретировал их симфонические произведения. Он был одним из первых исполнителей в Москве Седьмой симфонии Д. Шостаковича, заслужив сердечную благодарность композитора. Дирижер впервые представил слушателям Вторую симфонию А. Хачатуряна, и затем надолго остался его творческим соратником.

Я лично также обязан Борису Эммануиловичу, усердно пропагандировавшему ряд моих произведений, в том числе Первую и Вторую симфонию. Его отношение к моей музыке, радушие и искренняя заинтересованность принесли мне много незабываемых минут творческого удовлетворения. Более того, я даже в какой-то мере обязан ему своей… жизнью! В 1937 году Хайкин с оркестром Большого театра записывал на пластинки мою Первую симфонию. Я, конечно, при этом присутствовал. Исполнение было захватывающее. В финале же Борис Эммануилович так рельефно выделил тему, проходящую в увеличении у тромбонов, что я невольно встал со своего стула и шагнул вперед, чтобы посмотреть, кто это так хорошо играет (тромбонистом оказался Штейман), как вдруг на то место, где я только что сидел, низвергся огромный кусок потолка, от которого мне, конечно, было бы несдобровать… Все очень испугались за меня, но оптимизм Бориса Эммануиловича быстро восстановил душевное равновесие присутствующих, и мы весело пошли праздновать мое «второе рождение»…

Да, Борис Эммануилович обладал замечательным талантом большого музыканта-дирижера. Но я бы сказал, что присущий ему неистощимый оптимизм и юмор, мягкий такт (при абсолютной нелицеприятности) и душевная теплота, высокая интеллигентность— это тоже талант, талант ЧЕЛОВЕЧНОСТИ. И эти черты, дополняющие личность выдающегося художника, живо отражаются в его книге, которая — я уверен — будет с интересом прочтена многими музыкантами и любителями театра и музыки.

Ф. МАНСУРОВ
Выдающийся музыкант

Не будет преувеличением сказать, что с именем Б. Э. Хайкина связано становление нашей советской дирижерской школы, заложенной корифеями русского искусства. Пожалуй, трудно назвать музыканта в наше время, который с такой полнотой вмещал бы столь разносторонние дирижерские ипостаси, как оперная, балетная, симфоническая и педагогическая. И хотя сам Б. Э. Хайкин всегда считал себя прежде всего оперным дирижером, тем не менее он был блестящим постановщиком ряда прекрасных балетных спектаклей и, быть может, одним из самых желанных как для слушателей, так и, в особенности, для артистов оркестра представителем симфонической эстрады — настолько интересной и обширной была его работа в этой области. Педагог же он был изумительный, с редким обаянием и глубокими знаниями, что как правило привлекало к нему многих молодых дирижеров, зачастую из параллельных классов.

Два благоприятных обстоятельства счастливо определили судьбу будущего дирижера: обучение этому искусству в классе профессора К. С. Сараджева, блестящего педагога, ученика знаменитого Артура Никиша — яркого художника, пользовавшегося необыкновенной популярностью в России (Борис Эммануилович отчасти гордился этим и своим студентам в шутку говорил, что все они вполне могли бы считать себя музыкальными правнуками Артура Никиша), и многолетнее творческое содружество с К. С. Станиславским, великим реформатором советского музыкального театра.

«Наследственность» «Никиш — Сараджев» выразилась в необыкновенно привлекательной манере работы Хайкина с оркестром, в безукоризненном понимании стилистики исполняемой музыки и в лучшем смысле демократичности и простоте общения с коллективом исполнителей. Влияние же К. С. Станиславского, считавшего оперного дирижера сорежиссером или «музыкальным режиссером», сказалось в развитии у молодого музыканта драматургического чутья, умения руководить не только исполнением партитуры, а спектаклем в целом, помогло формированию его как деятеля оперного театра.

Сам Борис Эммануилович считал свою судьбу счастливой. Первоначальный этап приобщения его к большой музыке относится к годам пребывания в Московской консерватории, где его учителями были композитор и пианист А. Ф. Гедике,

дирижеры Н. А. Малько, К. С. Сараджев и Н. С. Голованов[1]. Помимо музыкального таланта Б. Хайкин обладал еще и счастливым даром быстро и легко усваивать знания и, окончив блестяще консерваторию, был удостоен особой, высшей для выпускника почести — занесения на Мраморную доску почета, увенчанную именами Танеева, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Неждановой, Голованова…

По окончании Московской консерватории Бориса Эммануиловича как лучшего ученика и первого дипломированного дирижера тогдашний ее директор К. Н. Игумнов порекомендовал К. С. Станиславскому, возглавлявшему вновь открытый музыкальный театр его имени. Музыкальным руководителем театра был крупнейший оперный дирижер своего времени В. И. Сук. Это было ответственным испытанием в жизни начинающего дирижера, определившим его дальнейшую судьбу, а творческое сотрудничество с прославленными мастерами явилось для него поистине большой школой.

Вот как пишет об этом сам Б. Э. Хайкин: «Это были, без всякого преувеличения, мои музыкальные университеты, время моего становления и возмужания как художника.

Работая рядом с такими корифеями, я познавал театр с его азов до вершин искусства. Процесс рождения оперного спектакля, поиск гармоничного соотношения в нем музыки и сценического действия всегда нов, необычен в каждой новой постановке. Каждый спектакль требовал иного подхода, открывался всякий раз другим „ключом“. Я, как губка, впитывал все, что видел и слышал в театре, проводил там дни и ночи, дорожа каждой минутой общения со Станиславским и Суком.

Сук учил меня: власть дирижера в опере — не безгранична; основа основ — предельное уважение к композитору, к авторскому тексту; важно в каждом отдельном сценическом моменте, в каждом такте музыки чувствовать целостность произведения, его звуковую перспективу; все это даст возможность дирижеру соотносить динамику и общий уровень звучания музыки в пределах всего спектакля.

Поразительно интересны были репетиции Станиславского, особенно его „показы“ актерам того или иного эпизода. Он виртуозно, с удивительной фантазией ставил мизансцены, во всем чутко следуя музыке. Здесь он был неподражаем! Станиславский говорил: нельзя сегодняшний спектакль играть так же, как вчера. А дирижеру и актерам нужно научиться импровизировать в рамках заданного постановочного плана, постоянно искать в нем новое, играть каждый спектакль, как в

первый раз… Подлинное искусство — всегда единственно, неповторимо. Любая копия убивает его. Вот почему так важна в нашем деле свежесть, первичность творения. Это азбука театра».

В обстановке таких требований Б. Э. Хайкин рос как художник и вскоре, став главным дирижером, самостоятельно ставит ряд классических и советских оперных спектаклей под руководством Станиславского.

В 1936 году Хайкин назначается главным дирижером Малого оперного театра в Ленинграде, а с 1944 года — он главный дирижер Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. В эти годы талант Б. Э. Хайкина достигает поры наивысшего расцвета.

В Малеготе — в свое время заслуженно названном «лабораторией советской оперы» — он успешно продолжает творческую линию, намеченную его замечательным предшественником — С. А. Самосудом, много и успешно работает с советскими авторами. Среди его работ нужно назвать «Кола Брюньон» Кабалевского, «Мятеж» Ходжа-Эйнатова, «Поднятая целина» Дзержинского, «Мать» Желобинского и ряд других.

Перейдя в качестве главного дирижера в Кировский театр, Хайкин не изменяет своим творческим принципам, продолжая активно работать над новым советским репертуаром. Результатом его творческого содружества с советскими композиторами явились блестящая постановка «Дуэньи» и «Повести о настоящем человеке» Прокофьева, премьера опер «Семья Тараса» Кабалевского и «Декабристы» Шапорина.

В те же годы он успешно ставит ряд классических опер: «Иоланту», отмеченную Государственной премией 1945 года, «Орлеанскую деву» (Государственная премия 1946 года), «Бориса Годунова», «Хованщину», «Мазепу» и «Пиковую даму».

С 1954 года Б. Э. Хайкин — дирижер Большого театра СССР. Под его управлением идет практически почти весь репертуар Большого театра, но он по-прежнему с особой увлеченностью готовит новые спектакли: «Свадьба Фигаро», «Фауст», «Севильский цирюльник», «Царская невеста», «Летучий голландец», «Фра-Дьяволо», «Спящая красавица», «Мать» Хренникова, «Джалиль» Жиганова, «Неизвестный солдат» Молчанова, балет «Лесная песня» Жуковского. Он все так же удивительно энергичен и неутомим: много выступает в симфонических концертах, записывается на пластинках, много спектаклей ставит за рубежом (в Италии, Германии, Чехословакии и других странах).

Мне довелось близко знать Бориса Эммануиловича, учиться у него. Мы были очень дружны с ним и часто переписывались; правда, один год стажировки в Большом театре и полтора десятка

писем не дают мне права непосредственно называться его учеником и считать, что я состоял с ним в переписке, но тем не менее я могу с определенной объективностью говорить о нем как о музыканте и человеке.

Мне импонировало в нем все: громадный дирижерский талант, высочайший профессионализм, эрудиция, житейская мудрость и открытый, я бы сказал, озорной характер. Меня поражала его почти детская честность — он никогда не стеснялся признаться, что чего-то вдруг не знает.

В дирижерском мире Б. Э. Хайкин — фигура особенная и необыкновенно популярная.

В чем секрет его постоянного и неизменного успеха у оркестровых музыкантов и оперных певцов? Я думаю, в высоком профессионализме и особой, присущей только ему, Хайкину, манере общения с людьми, в необычайном чувстве юмора, с которым он умел обойти любую самую сложную конфликтную ситуацию. В самые напряженные моменты работы он был располагающе спокоен, неистощимо остроумен и предельно доброжелателен. Оркестровые музыканты обожали его за это, но и побаивались его острого языка.

Можно обладать абсолютным слухом, феноменальной памятью, природной музыкальностью и обширнейшими знаниями, но не найти контакта с исполнителями. Игорь Маркевич говорил, что отношения дирижера с оркестром — это цепь конфликтных ситуаций, из которых дирижер должен уметь всегда выйти с честью, быть готовым достойно ответить на любой каверзный вопрос. Борис Эммануилович считал, что дирижер должен уметь «…всегда вернуть в горячем виде», а здесь не было ему равных: Хайкина невозможно было застать врасплох, во всяком случае испытывать с ним судьбу никто не отваживался.

Уменье организовать и вести репетицию — искусство очень трудное и не всем доступное. К сожалению, не во всех консерваториях будущих дирижеров обучают этой важной основе нашего ремесла. Да и не всякий это может. Репетиции Б. Э. Хайкина были академией рабочего общения с оркестром, они всегда были предельно насыщенны и продуктивны, но не утомительны.

Борис Эммануилович умел вовремя прервать репетицию шуткой или остроумной репликой, снять этим усталость музыкантов, но никогда не позволял себе закончить работу раньше времени в угоду горстке нетерпеливых. Вообще не шел на сделку с совестью, и всегда считал, что компромиссы разрушают авторитет художника.

Музыканты часто говорили, что репетиции Хайкина никогда

не утомляют, хотя проходят не менее напряженно, чем у других очень строгих дирижеров. Хайкин на репетициях тоже был строг, иногда даже очень, но никогда не допускал строгости ради строгости, тем более грубости, он даже порицал не в меру сердитых дирижеров, которые, говоря его словами «…еще не зная, что произойдет, становились за пульт с суровым видом следователя по особо важным делам».

Большинство исполнителей, к сожалению, подвержены опасности повторения, эаученности, штампов. Хайкин обладал ценнейшим даром работать с артистами, особенно оперными певцами, как бы открывая им «второе дыхание».

Замечательно сказал об этом С. Я. Лемешев: «…Хайкин заметно отличается от многих дирижеров, с которыми мне приходилось работать… Свои знания и замыслы он не навязывал прямолинейно исполнителям, а с большим тактом и остроумием объяснял, что и как нужно сделать оркестрантам и нам, певцам. И, кстати, добивался куда больших результатов, а, главное, быстрее и легче, чем дирижеры, которые истают за пульт с таким видом, будто им очень тяжело носить в себе уйму музыкальных знаний, боятся улыбнуться — вдруг улыбка или теплое слово подорвут их непререкаемый авторитет».

Я много лет играл в оркестре и знаю, как важно, когда дирижер умеет вовремя почувствовать перегрев атмосферы и своевременно разрядить напряжение. Юмор или остроумное замечание придают уставшим исполнителям силы и поднимают настроение. Об остроумии и находчивости Б. Э. Хайкина ходят легенды; говорят, существует целый альбом записей многих остроумных высказываний Бориса Эммануиловича, увлекательное чтение которых заняло бы не один вечер. Мне доводилось быть свидетелем многих остроумных реплик Бориса Эммануиловича во время репетиций, уроков или просто в жизни.

Помню, в 1954 году я приехал в Москву для участия во Всесоюзном параде физкультурников и, узнав, что в Зале им. П. И. Чайковского идут репетиции Госоркестра СССР под управлением Хайкина, примчался в Филармонию. Успел я к последнему часу репетиции, которая проходила в студии Государственного ансамбля танца, очень душном и акустически неприспособленном помещении. Надо сказать, в Москве в тот год было жарко (35–37 градусов в тени), и оркестр был явно переутомлен. Репетировалась Вторая симфония Тихона Хренникова. Когда дошли до финала, обливающиеся потом оркестранты, как мне показалось, с трудом перевернули нотные страницы и нехотя взялись за инструменты. И вот тут сидящий за дирижерским пультом Борис Хайкин, вытирая платком лоб,

обращается к музыкантам со словами: «Ну что же, дгузья мои (он вместо „р“ говорил „г“), в финале автор требует исполнять „аллегро кон брио“, то есть быстро и с жаром… жар, можно сказать, обеспечен — остается соблюсти скорость» (!?) Раздался дружный веселый смех, усталость как рукой сняло, и финал был сыгран, как говорится, на одном дыхании. Повторений не потребовалось.

Остроумие Хайкина никогда не являлось самоцелью, а всегда было реакцией на сиюминутную ситуацию, как бы драматургически вписывалось в действие. И еще случай. В 1969 году одному известному музыканту, начинающему дирижеру, была доверена постановка «Евгения Онегина» в Большом театре. Учитывая малый опыт дирижера, дирекция театра назначила Б. Э. Хайкина музыкальным руководителем постановки, который, кстати, немало способствовал успешной работе, но в афише имя Б. Э. Хайкина не упоминалось, и публика, естественно, не знала о его причастности к спектаклю.

Премьера прошла с шумным успехом, и по традиции, после окончания спектакля артисты и постановщики выходили на вызовы публики, разумеется, в порядке возрастающих регалий и должностей. Последним, как принято в опере, вышел дирижер — виновник торжества, и облобызав, под бурные аплодисменты публики, всех присутствующих, поспешно удалился, а через минуту появился вновь, таща на сцену сопротивляющегося Б. Э. Хайкина. В зале произошло нечто невообразимое: увидев такую картину, публика разразилась громом аплодисментов и буквально стонала от восторга. Смущенно раскланявшись, Борис Эммануилович через некоторое время выходит за кулисы и говорит: «Интересно, что подумали зрители? Наверное, они решили, что я Чайковский!»

Моей первой работой в Большом театре была «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, которую я готовил под руководством Б. Э. Хайкина. Трудно оценить то громадное значение, которое имело для меня общение с этим выдающимся мастером.

«Царскую невесту» я знал довольно подробно (достаточно сказать, что мне никогда не приходилось на спектаклях пользоваться партитурой), но Борис Эммануилович открыл для меня в этой опере совершенно иной, прекрасный мир, пригласив заглянуть «вглубь», под покров нот. Советы и указания Бориса Эммануиловича не касались технологии и решения мануальных проблем (грамотный дирижер в этом не нуждается), но его рассуждения об оперной драматургии Римского-Корсакова и о «Царской» в частности поразили меня своей глубиной и

мудростью. Мне даже не верилось, что я могу чего-то еще не знать в «Царской невесте», ведь я перебрал всю информацию, касающуюся эпохи Грозного, драмы Л. Мея и возникновения оперы, но только со временем понял, что подлинные красоты «Царской невесты» лежат не на поверхности (отнюдь!), и не всякому они доступны.

И за одно это Хайкин — велик!

Естественно, что огромный исполнительский опыт, обширные знания и житейская мудрость маститого дирижера и педагога вызвали желание поделиться с молодыми коллегами своими размышлениями о столь трудной и, по словам Н. А. Римского-Корсакова, «темной» профессии.

О том, что Борис Эммануилович пишет свою книгу, мне было известно от него самого. Мне хотелось бы написать, — говорил он, — не трактат по дирижированию (их так много написано!), а поделиться своим опытом, а также воспоминаниями о встречах с известными деятелями искусства, прямо или косвенно оказавшими влияние на становление мое как музыканта, на формирование эстетических идеалов и мое отношение к дирижерскому ремеслу.

Но как назвать такую книгу? «Беседы о дирижерском ремесле…»

Да, конечно! Именно так.

Мне всегда импонировало такое определение Борисом Эммануиловичем нашей профессии. Мы часто боимся этого слова, но именно ремесло — это та основа, на которой зиждется подлинное творчество. Борис Эммануилович часто с горечью замечал, что у нас увы (!) есть еще немало деятелей, занимающих высокое положение и творящих, как им кажется, высокое искусство, но так и не овладевших основами своего ремесла.

Он вспоминал слова известного американского дирижера Шарля Мюнша, который в своей книге «Я дирижер» писал: «… Дирижирование это вовсе не профессия, но святое призвание, иногда священнослужение, а нередко даже болезнь, от которой излечивает только смерть… Из всех разнообразных видов музыкального искусства ничто не кажется таким легким, как искусство дирижера. Теперь появились даже дирижеры-вундеркинды, и некоторые из них снискали себе славу и широкое признание тем, что вообще не умеют читать ноты (?!). Музыкальное métier (ремесло) (так называл свою профессию Шарль Мюнш, — *Ф. М.*) лишь на поверхности кажется таким легким, а на самом деле такое трудное!» Кстати, и Лев Толстой в главе XII трактата «Что такое искусство?» говорил, что 95 процентов всякого занятия искусством — ремесло… «Теперь не

надо часами просиживать за роялем, терпеливо изучая кадансы, — с грустью замечал Борис Эммануилович, — ведь можно пару раз прослушать с партитурой пластинку, и ты готов (!); в наш век всеобщей механизации вся симфоническая и оперная музыка записана на пластинки и со скоростью $33^1/_2$ оборота в минуту брошена к ногам всех желающих».

«Все поверхностное так зыбко и недолговечно, главное, объективно не так полезно, иногда даже вредно», — часто повторял Борис Эммануилович своим ученикам, особенно в последние годы жизни. Его волновали вопросы постановки дирижерского образования. Ведь дирижер, — говорил он, — фигура, которой доверяется судьба не только оркестра или хора, но даже такого сложного организма, как музыкальный театр в целом, и он должен не только хорошо вести спектакли, но и уметь постоянно повышать исполнительский уровень руководимого им коллектива. Дирижированию надо учиться всю жизнь!

Предлагаемая читателям неоконченная работа Хайкина, открывающая данный сборник, — «Беседы о дирижерском ремесле», нельзя прямо назвать пособием по дирижированию; но музыканта мыслящего и чуткого она заставит о многом задуматься. В ней нет и намека на педантизм, сухие практические указания (Борис Эммануилович сознательно избегал этого и в педагогической работе), но она содержит емкие мысли о музыке, о решении серьезных исполнительских проблем и об отношении к дирижерскому ремеслу.

С зоркостью опытнейшего мастера он анализирует творчество выдающихся дирижеров В. И. Сука, Н. С. Голованова, А. М. Пазовского, Э. Купера, Е. А. Мравинского. В каждом из этих замечательных мастеров, столь разных по своему характеру, творчеству и стилю работы он подчеркивает только ему одному присущее качество, делающее их великими. В то же время он по достоинству оценивает работу своих коллег и младших товарищей. В этом проявляется еще одно исключительно благородное качество Хайкина-человека — он умел уважать талант в другом музыканте. (А это, ох, как трудно!)

Одной из ответственнейших и важнейших сторон дирижерской профессии является умение работать с певцом, знание природы человеческого голоса, возможностей и тонкостей этого сложнейшего инструмента. Но даже самые высокие творческие порывы останутся втуне, если дирижер не сумеет превратить певца в своего союзника, в творческого соучастника своей работы. Почти полувековой опыт работы с оперными певцами позволяет Борису Эммануиловичу Хайкину с высокой

компетентностью рассуждать об этой наитруднейшей грани оперного дирижера.

Он сумел соединить в себе наивысшую музыкальность, глубокое и тонкое понимание природы театра с постоянной неудовлетворенностью яркого взыскательного художника. Если дирижеру говорят, что с ним очень удобно петь и играть, это нужно рассматривать как слишком уж большой комплимент, — говорит Хайкин, — а то получается, что и актеру удобно, и дирижеру удобно, а зрителю достается лишь то, что уцелело от этих «удобств».

Хайкин всегда был неистощимо остроумен, но никогда не повторялся, и это его изумительное и восхитительное качество сказывалось на творчестве, поэтому у него всегда были интересные спектакли и особенно симфонические концерты.

Хочется завершить это краткое высказывание о Борисе Эммануиловиче Хайкине словами, взятыми из одной из его статей, посвященных роли дирижера в музыкальном театре — «хорошо именно когда всем не так удобно, когда замирает сердце от мысли — удастся или не удастся довести до конца линию, так хорошо начатую и сегодня как бы впервые зародившуюся, несмотря на то, что спектакль много и часто играется».

БЕСЕДЫ О ДИРИЖЕРСКОМ РЕМЕСЛЕ

Неоконченная книга

Нынче осенью начнется пятидесятый сезон моей непрерывной работы в качестве оперного дирижера. Я проработал восемь лет в оперном театре им. К. С. Станиславского, семь лет — в Ленинградском Малом оперном театре, одиннадцать лет — в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова, более двадцати лет дирижирую в Большом театре СССР. Таким образом мне довелось быть тесно связанным с четырьмя крупнейшими оперными театрами Москвы и Ленинграда. С 1935 года я профессор Московской, затем Ленинградской, потом снова Московской консерваторий. Начиная с 1927 года постоянно выступаю в симфонических концертах с оркестрами Московской и Ленинградской филармоний и радио. А регулярные выступления с симфоническими оркестрами я начал в 1924 году. Таким образом мой дирижерский стаж насчитывает почти пятьдесят пять лет беспрерывной и интенсивной работы.

Ограничившись такими краткими сведениями, я в дальнейшем не намерен что-либо рассказывать о себе, полагая, что это едва ли может представить интерес для читателя. Но жизнь вынуждала меня постоянно возвращаться к проблемам развития советского музыкального театра, причем тут я не был бесстрастным наблюдателем, а горячим и заинтересованным участником многих событий. Не обходилось без ошибок, не раз приходилось менять взгляды, в свое время казавшиеся непреложными. Да и то, что я могу сказать сегодня, не является каким-либо окончательным итогом. Жизнь все время выдвигает новые проблемы.

Работа дирижера очень интересна и увлекательна. Н. А. Малько утверждал, что каждый музыкант в определенный период своего развития готов бросить все, чего он уже достиг, только ради того, чтоб стать дирижером. Ну, а кого из жаждущих ждет успех на этом поприще? Какими данными нужно обладать? Здесь между нами— старыми дирижерами, педагогами — нет согласия. Предсказания как оптимистические, так и пессимистические, очень часто не подтверждаются. В самом деле: как учить начинающего дирижера? Ведь дирижер прежде всего должен обладать большим авторитетом для всех, с кем он работает. А для этого нужно много знать и уметь самому. Поэтому, когда более или менее зрелый музыкант берет в руки палочку, его путь к вершинам дирижерского мастерства короче.

Римский-Корсаков как-то сказал: «Дирижерство — дело

темное». Эта фраза брошена им как бы между прочим. Вместе с тем, она очень впечатляет, запоминаясь надолго. Беда в том, что нельзя с ней хотя бы отчасти не согласиться. Признавшись в этом после пятидесяти лет, всецело отданных дирижерской профессии, я чувствую, что должен объясниться.

Но сначала еще одна цитата: известный американский дирижер Лорин Маазель как-то довольно точно заметил: «Очень хороший дирижер, если он *только* очень хороший дирижер, — не очень хороший дирижер». Это значит, что дирижер должен хорошо знать все смежные искусства, так как при постановке опер его слово почти всегда оказывается решающим. Необходимо, чтобы его мастерство, уменье выходили далеко за пределы собственно дирижирования. В своем родном музыкальном искусстве дирижеру нужно быть предельно вооруженным. Слух должен быть не только «дирижерским» (к тому, что это такое, я еще вернусь), но и композиторским, то есть ухо должно автоматически схватывать неточность в голосоведении, гармоническую непоследовательность, несовершенство формы. Необходимо владеть и композиторской техникой — не только для того, чтобы дирижер имел право сказать композитору, что в его музыке он считает технически несовершенным. Опыт показывает, что даже для решения такой проблемы, как купюры в классических операх, дирижеру необходима композиторская техника.

Вопрос купюр довольно противоречив. С одной стороны, считается неправомерным присочинить какую-нибудь ноту, или изменить гармонию в классическом сочинении, а с другой — подчас выбрасываются целые сцены, иногда вовсе исчезают персонажи, на которых автор строил свою драматургию, и это считается в порядке вещей. Существует формула «отсечь часть для спасения целого», и от нее никуда не уйдешь, независимо от того, являешься ли ты сторонником или противником купюр. Примечательно, что такой прекрасный дирижер и высокообразованный музыкант, как С. В. Ельцин, всю свою жизнь бывший «воинствующим антикупюристом» и считавший возможным исполнение оперы только полностью, со всеми предусмотренными автором повторениями, в последние годы своей жизни вдруг перешел на противоположные позиции и стал делать купюры иной раз даже чрезмерно жестокие.

Конечно, приятно, когда опера идет без купюр. Например, «Царская невеста». Как-то так сложилось, что в этой прекрасной опере никому не приходит в голову делать купюры и идет она полностью, с добавленной автором арией Лыкова в третьем акте. А в гениальной «Пиковой даме» мы все же делаем одну

малозаметную купюру: в дуэте «Уж вечер» в начале второй картины куплет повторяется не три раза, как у автора, а только два. Случилось это потому, что у Чайковского обозначен темп Andantino mosso, но в таком темпе певицам невозможно успеть ни очертить все контуры, ни передать все смены настроений. А в более медленном темпе этот дуэт, с тремя повторами, кажется чрезмерным по своей временной протяженности. Я слышал «Пиковую даму», когда дуэт исполнялся трижды в авторском темпе. Мне исполнение показалось и торопливым, и длинным. Но, может быть, сказалась привычка. Во всяком случае купюры нельзя принимать так, как они делались до нас. Иначе окажется (и оказывается!), что ценнейшие страницы остаются замурованными на многие десятилетия и даже на столетия. Так кто же должен делать купюры? Дирижер! На эту его прерогативу, кажется, пока что еще мало покушаются.

Когда я ставил «Севильского цирюльника» с К. С. Станиславским, он мне сказал: «Ну, а купюры, это ваше. Я в это вторгаться не буду. Я только хотел вас просить, если можно, не сокращать речитативов между Фигаро и Альмавивой в первом акте». К Станиславскому я буду возвращаться еще не раз; он совсем не был ни таким деликатным, ни таким охранителем прав дирижера, как это может показаться по выше приведенным словам. Однако с купюрами и в этом случае, и во всех других, обстояло именно так. Выходит, что дирижеру приходится делать операции на живой ткани чужих сочинений, подчас творений бессмертных авторов. А для этого надо иметь композиторскую технику, что я и пытался доказать. Ладовое соотношение, равновесие формы, логика модуляций в связующих звеньях — ко всему этому нужно прикасаться привычной и умелой рукой.

Знаю от В. И. Сука и Д. И. Похитонова, что до революции при подаче в дирекцию казенных театров заявления о предоставлении дирижерского дебюта необходимо было предъявить партитуру собственного крупного сочинения. Да и сейчас, как приятно было бы, если б при поступлении в театр, и тем более на дирижерское отделение консерватории молодой музыкант представил партитуру пусть не крупного, а хотя бы совсем небольшого сочинения! Насколько легче было бы с ним разговаривать обо всем остальном! Да и отпала бы необходимость во многих вопросах, которые задаются на экзамене по специальности, зачастую весьма бессистемно.

В качестве маленькой интермедии расскажу о случае из совсем другой области, который как-то со мной произошел. Сидя за рулем машины, я допустил какое-то нарушение. Меня остановил инспектор, на мое счастье — очень деликатный,

воспитанный, я бы даже сказал, обладающий широкими знаниями. Со словами «Придется с вами познакомиться», он попросил мои документы. Прочтя фамилию, спросил:

«Это что же, композитор?»

Я ответил:

«Да, дирижер» (я не сказал: «нет, дирижер», так как это могло осложнить наш диалог: возражать и перечить в таких случаях не рекомендовано). Он с недоумением на меня посмотрел:

«Я же говорю: композитор».

Автоинспектор обошелся со мной великодушно, я поехал дальше и подумал: так ли он неправ, считая эти два понятия тождественными?

Хочу быть правильно понятым: я не настаиваю на том, что дирижер обязательно должен сочинять. Обычно бывает даже наоборот: композитор, став дирижером, перестает писать музыку. Мой учитель — А. Ф. Гедике, который был очень близок с С. В. Рахманиновым, рассказывал с его слов о причине, побудившей великого композитора отказаться от дирижирования в Большом театре. В начале века С. В. Рахманинов еще совсем молодым музыкантом два года работал в Большом театре и проявил себя как выдающийся дирижер. Я никогда его не слышал, но всю жизнь нахожусь под впечатлением рассказов, услышанных от А. Ф. Гедике, В. И. Сука, С. И. Мигая, А. В. Неждановой и еще некоторых выдающихся музыкантов. И именно А. Ф. Гедике Рахманинов сказал, что необходимость проникать в чужие партитуры, становиться как бы их соавтором, сковывала свободу его собственного творческого мышления. К тому же, не все партитуры соответствовали его вкусам. А работа дирижера в опере — это служба. Хочешь — не хочешь, а случается, нужно дирижировать и тем, что не по душе. С этим в особенности Рахманинов не мог примириться. Любопытно, что как пианист Рахманинов в течение большей части своей жизни не отказывался от исполнения произведений других авторов. Видимо, в этом случае ему было легче переключаться.

Итак, не вступая в полемику с Римским-Корсаковым, я все же хочу насколько это возможно приоткрыть завесу над нашим «темным» делом. Чем еще должен быть вооружен дирижер? Композиторские навыки обязательны, но их одних недостаточно.

Дирижер обязан быть и исполнителем, то есть инструменталистом. Судьба может сложиться по-разному: к дирижированию приходят и пианист, и скрипач, и виолончелист, и флейтист, и контрабасист, как, например, Кусевицкий. Но каким бы инструментом они ни владели как исполнители, фортепиано им необходимо для дирижерской профессии.

Дирижер должен мыслить многоголосно, а многоголосие реально можно воспроизвести только на фортепиано (не считая органа, пользование которым затруднено, аккордеона, очень ограниченного по своим возможностям, и арфы — инструмента, строящегося на диатонической основе. Что касается фисгармонии, то это тоже очень полезный для дирижера инструмент).

Изучение партитуры оставляет свой след только после того, как дирижеру удалось сыграть ее на фортепиано. В тех случаях, когда невозможно охватить всю партитуру целиком, всегда удастся сыграть ее, расчленив на несколько групп голосов, родственных по своим функциям. А когда все эти группы не только проанализированы, но и реально прозвучали, их всегда можно объединить в схему целого. Именно так развивается внутренний слух. Зрительно проникая во все детали партитуры, звуковым воображением надо воссоздать картину целого, окрашенного в определенные тембры. Тембры и их сочетания внутренний слух воссоздает на основании того, что в свое время было реально услышано на фортепиано. Но в партитуре постоянно встречаются новые сочетания, такие, каких раньше не было (вообще, или в памяти данного субъекта). В таких случаях внутренний слух может отказаться их воспроизвести, и бесполезно его насиловать. Станиславский постоянно говорил, что область подсознательного — самая деликатная и очень рискованно в нее вторгаться.

Здесь, кстати, начинается первое расхождение между профессиями композитора и дирижера с точки зрения дара, которым каждый из них наделен. Причем, как в этом, так и во многих последующих случаях дирижер оказывается более счастливым: задача его внутреннего слуха только воспроизвести уже созданное, а задача композитора услышать то, что родится затем в реальном звучании. Чтение партитуры за фортепиано в сочетании с изучением ее внутренним слухом может привести к основательному знанию партитуры до встречи с оркестром. Правда, есть дирижеры, которые находят, что до первой репетиции вполне достаточно знать партитуру лишь в общих чертах, а уж после можно в нее углубиться; некоторые из таких дирижеров прожили вполне счастливую артистическую жизнь. Что греха таить: и в моей практике бывало, что в силу разных обстоятельств приходилось начинать репетиции недостаточно подготовленным. Обходилось, как говорится. Но я не помню случая, чтобы исполнение, начавшееся с такого компромисса, было бы ярким, подлинно артистическим.

Последние несколько десятилетий очень распространен

сравнительно недавно ставший возможным упрощенный способ изучения партитуры — по пластинкам. Я неистовый противник подобного способа, и вот по каким мотивам. Во-первых, это способ паразитический. Артист пользуется трудом другого артиста. Казалось бы, одного этого достаточно. Но, к сожалению, дирижеров не часто волнуют вопросы этики (а следовало бы!). Во-вторых, пластинка, даже самая совершенная, дает только контуры. Слушая запись незнакомого сочинения, с партитурой в руках, ты в нотах отыскиваешь только то, что слышишь, то есть то, что лежит на поверхности. Образ сочинения невольно запечатлевается именно в таком звучании. При этом проникнуть вглубь невозможно, во всяком случае очень трудно. Да, собственно, и нет нужды. Зачем? После второго прокручивания пластинки все ясно, новая пьеса «в кармане». Можно приниматься за следующую…

Долгоиграющая пластинка — великое завоевание культуры. Тут, вероятно, никто спорить и не собирается. Для тех любителей музыки, которые не могут попасть в театр, в концертный зал, это находка, сокровище. Благодаря ему наше искусство проникает в самые далекие уголки страны, всего мира. О композиторах и артистах судят люди, которые находятся от них бесконечно далеко, никогда их не видали, и судят по большей части верно.

И все же между пластинкой и живым исполнением существует резкий водораздел, и я не представляю, что он когда-нибудь может быть стерт. Характерно, что радиослушатели, как это видно по письмам, получаемым музыкальной редакцией радио, предпочитают живую трансляцию из театра, с ее неизбежными акустическими и иными несовершенствами — пластинке, или тщательно выполненной фондовой записи. Мне трудно представить себя на месте рядового слушателя, но и меня гораздо больше волнует непосредственная трансляция из театра, чем законсервированная музыка в пластинке. Во всяком случае живая передача дает бóльший простор воображению. Вот в оркестре я слышу ниспадающие, затихающие секвенции, и в то же время шум на сцене нарастает. Я понимаю, что это хор расходится в кулисы, видимо, сейчас выйдет кто-то из персонажей и начнется ария или сцена. Или в последнем акте «Мазепы» слышится страшный грохот. Это не землетрясение и не извержение вулкана. Это Мазепа и Орлик выехали на сцену верхом, и кони, хотя на копыта надеты специальные резиновые башмаки, внесли свою дань в искусство. И даже хриповатый, я бы сказал «вороватый» голос суфлера, когда он попадает в микрофон, не нарушает очарования. Станиславский постоянно повторял: «Пойте глазу, а не уху! Надо, чтоб зритель видел ушами

и слышал глазами». Это бессмертные слова! Как приятно, когда иногда удается «увидеть ушами».

Надеюсь, из сказанного достаточно ясно, что я являюсь категорическим и безусловным врагом пластинки как пособия по изучению партитуры и надежного средства для быстрого ее освоения. Но отсюда не следует, что вообще не нужно слушать пластинки. Напротив, после того, как во всем разобрался, усвоил, создал собственную концепцию, очень приятно и полезно послушать чужую пластинку. Лучше всего, если это будет после исполнения.

В 1948 году «Борис Годунов» ставился одновременно в Театре им. С. М. Кирова в Ленинграде и в Большом театре в Москве. В составе постановочных бригад были: в Москве — Н. С. Голованов, Л. В. Баратов, Ф. Ф. Федоровский; в Ленинграде— И. Ю. Шлепянов, А. И. Константиновский и я.

Один из ленинградских руководителей спросил нас, как идет работа и поинтересовался, видели ли мы московскую постановку. Получив отрицательный ответ, он очень рассердился. Я готов был счесть себя виноватым, но И. Ю. Шлепянов категорически отрезал: «Пока сам не поставлю, ничьих постановок смотреть не буду». Он был прав: можно смотреть позже, но не во время работы.

Очень хорошо, если дирижер владеет фортепиано настолько, что это может стать достоянием слушателя. Великие дирижеры — О. Клемперер, Д. Митропулос и некоторые другие, выступали как солисты, играя фортепианный концерт и одновременно руководя оркестром (замечу в скобках: очень хорошо, что в это время за пультом не было другого дирижера, но следуя их примеру, некоторые солисты-инструменталисты вдруг пытаются дирижировать, забывая, что за пультом есть дирижер, который тоже должен быть чем-то занят).

Ф. Геварт в своем фундаментальном труде «Новый курс инструментовки» сравнительно мало говорит о фортепиано, ограничиваясь фразой (очевидно, адресованной композиторам): «Никогда не пишите для этого инструмента того, чего вы не могли бы сыграть сами». Перед дирижером я бы поставил такую задачу: владейте фортепиано настолько, чтоб иметь возможность проводить уроки с вокалистами один на один, без участия концертмейстера. Это существенный момент. Вокалист проникается к вам бóльшим доверием, видя, что вы владеете музыкальным материалом не только мысленно, но и реально, пальцами. При этом вы избавлены в ряде случаев от необходимости что-то разъяснять, комментировать: достаточно сыграть и все становится ясно без слов. (Можно, правда, и спеть,

но в этом случае преимущества вокалиста делаются неоспоримыми). Создается творческая атмосфера, не нарушаемая присутствием третьего лица. Бывает, что вы молчите, обдумывая подходящую формулировку, но участвующий в занятиях концертмейстер спешит придти вам на помощь: бойко и довольно примитивно (обязательно «на ты») разъясняет артисту то, что вы хотели сформулировать совсем иначе, исходя из более глубоких предпосылок. В результате атмосфера урока нарушена, навязан не тот тон, который вам был бы очень нужен, и вообще становится непонятно, кто кому дает урок.

Мой учитель известный дирижер К. С. Сараджев не был пианистом. В свое время он был прекрасным скрипачом. Но уроки вокалистам он давал, садясь за фортепиано сам, без участия концертмейстера. Так же делал и я большую часть своей жизни. Мне это было тем легче, что я окончил консерваторию не только как дирижер, но и как пианист, отваживался давать в Малом зале консерватории свои Clavierabend'ы, а с 1925 по 1928 год работал концертмейстером в оперном классе ГИТИСа. Моим шефом тогда был прекрасный, и в свое время очень известный дирижер А. Б. Хессин. Он отлично поставил там дело. В оперном классе проходились не только отрывки, но и целые оперы, которые потом исполнялись публично. Функции «оркестра» лежали на мне. Вместе со мной работали два прекрасных концертмейстера: В. Д. Васильев и С. Н. Разумова (боюсь, что и я тогда был со всеми актерами «на ты». Так уж заведено у концертмейстеров).

Очень хорошо, если так называемые речитативы secco, допустим, в операх Моцарта или Россини, поддерживаемые не оркестром, а cembalo или фортепиано, играются самим дирижером. Я много лет сам играл речитативы в «Свадьбе Фигаро» и в «Севильском цирюльнике» и рассматривал это как обязательное продолжение творческого процесса. Замечу также, беспрерывность исполнения здесь имеет свою положительную роль. Гораздо труднее после каждого номера ставить точку, переходить в пассивное состояние и затем снова себя мобилизовывать (в том случае, если речитативы играет специальный исполнитель). Для аккомпанемента этих речитативов раньше существовали специальные укороченные пианино, которые стояли под дирижерским пультом. До войны такое пианино было в ленинградском Малом оперном театре. Как это удобно на репетиции всегда иметь под рукой инструмент, дающий возможность проиллюстрировать свою мысль!

Сейчас такие маленькие пианино не в ходу. Во всех театрах — и на западе, и у нас, для сопровождения речитативов вернулись к cembalo на том основании, что звучание его более

соответствует инструменту, заменявшему фортепиано в XVIII веке. С точки зрения исторической достоверности это, конечно, неоспоримо. И когда старинную музыку ансамбль музыкантов играет на инструментах, соответствующих ее эпохе, это производит большое впечатление. Но в опере короткие, звякающие, сухие аккорды, лишенные реверберации и мгновенно затухающие, как мне кажется, не возвращают слушателя к эпохе, а может быть, даже вызывают чувство некоторой досады. Речитатив secco, да, я не забыл, но это secco относится к манере пения и произнесения слов, а к аккордам лишь в малой степени. Аккорды должны тянуться, случается, по несколько тактов. А на cembalo, несмотря на обилие педалей и клавиатур, это не удается. Мне, по крайней мере, не удавалось. Затем, если быть последовательным, то в этих операх нужно отказаться от хроматических валторн, французских гобоев, бемских флейт, играть на трехструнных контрабасах.

Когда-то, очень давно, я слышал Ванду Ландовскую, исполнявшую на клавесине музыку старинных авторов. Сейчас это более распространено, а тогда она была единственной; ездила с клавесином по всему миру, вызывая своими концертами восторг и удивление. Но вместе с этим думалось, что если б великие композиторы знали современное фортепиано, может быть, они бы не настаивали на том, чтоб их сочинения игрались на клавесине? Тут, правда, можно только гадать. Тогда и Бетховена, Листа, Шопена надо было бы играть на прямострунном рояле. А что такое прямострунный рояль и как он звучит, читатель наверное знает.

Осмелюсь пойти еще дальше в своей «крамоле». Самым мне близким из всех моих педагогов был Александр Федорович Гедике. Александр Федорович был замечательным органистом, многие последующие исполнители на органе нашей эпохи были его учениками. Отец его также был органистом. Сам Александр Федорович играл на органе с шестилетнего возраста. К своему пятидесятилетию он написал прелюдию для органа, арфы, трубы и струнного оркестра. В концерте, посвященном этой дате, новая прелюдия была исполнена. Партию органа играл автор, арфы — Ксения Александровна Эрдели, трубы — Сергей Николаевич Еремин. Оркестром дирижировал я. Спустя тридцать лет, в 1957 году, в день восьмидесятилетия А. Ф. Гедике мы снова сыграли эту прелюдию с полным сохранением состава исполнителей. В восемьдесят лет А. Ф. Гедике все еще играл на органе!

Ежегодно он давал два — три органных вечера в Большом зале Консерватории, обычно из сочинений Баха (иногда и других авторов). В зале всегда было полно. Сейчас это не удивительно, а

когда-то в Большом зале Консерватории далеко не на всех концертах бывало полно. Играл А. Ф. Гедике на органе бесподобно, был исключительным знатоком этого инструмента и всей литературы, связанной с ним. От Гедике я научился беглому чтению цифрованного баса, не забыл этого и сейчас, хотя ныне это совершенно вышло из употребления (впрочем, в моцартовских операх можно себе позволить играть речитативы не по «готовому», а по цифрованному басу). Двести лет тому назад композиторы больше доверяли дирижерам, чем сейчас. И вот однажды, после очень интересного органного вечера А. Ф. Гедике, случилось так, что я из зала вышел вместе с Константином Николаевичем Игумновым. И вот что я услышал от Константина Николаевича (мне кажется, что я его фразу воспроизвожу слово в слово, так она мне запомнилась): «Иногда я ловлю себя на том, что сочинения Баха, исполненные на фортепиано в транскрипции Листа или Бузони, производят на меня большее впечатление, чем в оригинале на органе».

В этой фразе примечательно то, что она касалась лишь субъективных ощущений, а слова «…ловлю себя на том…» говорят, что и сам К. Н. Игумнов не находил эти ощущения вполне закономерными. Хочу подчеркнуть также, что безукоризненное исполнение Баха Александром Федоровичем Гедике было бесспорно. Иначе К. Н. Игумнов никогда не сказал бы ничего подобного мне — ученику Гедике.

Так, случайно запомнившаяся фраза, оброненная большим артистом, служит поводом для совершенно неожиданных параллелей…

Речитативы secco — это особая стихия, которую не сразу удается постигнуть. Мне очень повезло: работая над «Севильским цирюльником» со Станиславским, я многое почерпнул из общения с ним. Скажу также, что Станиславский был не только гениальным режиссером, но и большим любителем, прямо-таки знатоком классической итальянской оперы. Так что над речитативами он работал с полным знанием дела. Мне оставалось только удивляться, хотя на репетициях мы всегда сидели рядом, как говорится, «на равных». Это был последний режиссер, с которым я работал «на равных». Все последующие шли в наступление на капельмейстера (иногда мне казалось, что — и на музыку). Приходилось либо идти на скандал, либо стушевываться. Мне, по моему характеру, лучше удавалось второе.

Возникает вопрос: дирижер, широкообразованный музыкант, владеющий композиторской техникой, хорошо владеющий фортепиано, как ему быть хозяином положения в оркестре, где

главенствуют струнные инструменты? Ответ малоутешителен: очень трудно. Для дирижера, играющего на каком-либо струнном инструменте, условия работы более благоприятны. Струнные инструменты — душа оркестра. Чувствовать их, знать все их возможности — первостепеннейшая задача. Понятно, что все это гораздо легче дается, если ты сам играешь на скрипке или виолончели. Есть возможность в необходимых случаях диктовать все, вплоть до технических приемов.

Однако Отто Клемперер не был скрипачом, но был диктатором во всем, в том числе и в штрихах. Штрихи его были необыкновенно оригинальны, ярки, необычны. Кое-что из его штрихов унаследовано последующим поколением дирижеров. Как он приходил к этим штрихам — самостоятельно или с чьей-либо помощью — мне не пришлось у него спросить. Фриц Штидри также не был скрипачом. Штрихи ставил самостоятельно, очень смело, очень необычно и очень категорично. Курт Зандерлинг — пианист, в прошлом очень хороший оперный концертмейстер, ставит штрихи самостоятельно, с предельной тщательностью. Его партитуры в этом отношении отличаются завидной убедительностью. А. Мелик-Пашаев был пианистом (также, как Зандерлинг, он начинал оперным концертмейстером). Его рабочие партитуры отличались исключительной тщательностью. Штрихи он предпочитал проставлять сообща с концертмейстером оркестра (это во всех отношениях очень хороший метод), но к первой же репетиции в партиях были отмечены все подробности, так что редко возникали какие-нибудь вопросы.

Артист оркестра всегда о удовлетворением обнаружит, что его партия побывала в руках у дирижера. Это говорит о том, что дирижер продумал партитуру, что он достаточно подготовлен к репетициям, уважает труд артистов оркестра и заботится о том, чтобы работа протекала организованно и продуктивно. В. И. Сук не мог себе позволить встать за пульт, если перед этим все партии (!) не побывали в его руках. Долгие часы он просиживал сначала над партитурой, а затем над партиями. Никаких исключений не могло быть. Это касалось не только штрихов, но и нюансировки. В этом отношении партитуры Сука очень поучительны и я бы рекомендовал молодым дирижерам познакомиться с ними в библиотеке Большого театра, пока от них еще что-нибудь осталось. Современное поколение дирижеров, не знавшее Сука и соответственно не имеющее к нему должного почтения, довольно беспардонно вносит в партитуры свои собственные ремарки поверх руки Сука. Как назвать подобное отношение к столь драгоценному наследию?

Очень интересно работал А. М. Пазовский — выдающийся

советский оперный дирижер. Он трудился над партитурой бесконечно долго. На первую же репетицию или спевку приходил с законченной концепцией и неукоснительно добивался ее реализации. Результаты были впечатляющими, хотя давались ценой большого труда.

Я до сих пор помню его «Сусанина», «Снегурочку», «Салтана» как образцы совершенства.

Совершенно особняком по тщательности отделки партитур и партий стоял К. И. Элиасберг. Штрихи у струнных, лиги и дыхание у духовых у него фиксировались с редкой педантичностью. Более того. У него был целый набор чертежных инструментов, которыми он для этой цели очень умело пользовался.

Прекрасный дирижер и замечательный педагог оркестра, Карл Ильич не умел и не желал приспосабливаться к несовершенным условиям, то и дело возникающим на нашем пути. Он со всей непримиримостью оговаривал и количество репетиций, и наиболее благоприятное для них время дня, и состав оркестра не только количественно, но и каждого исполнителя поименно, избегая тех артистов, с которыми он не находил общего языка, и многое другое. Нельзя было не соглашаться с его требованиями; они убедительны, естественны и мотивированны. Но слишком часто случалось, что при всем желании они не могли быть стопроцентно удовлетворены, а в этих случаях он, не колеблясь, отказывался от выступлений. Поэтому, прожив долгую артистическую жизнь, он так и не проявил себя настолько, насколько его одарила природа.

Сложилось так, что имя Элиасберга вполне заслуженно связывается с Седьмой симфонией Шостаковича. Появившись в разгар войны, эта гениальная симфония взволновала умы и сердца всех музыкантов. К тому же, она была посвящена Ленинграду, а в ту пору о Ленинграде и ленинградцах думали и с гордостью, и с большой душевной болью. Здесь и сказалось подвижническое отношение Элиасберга к искусству, достигшее кульминации в 1942 году. В осажденном, блокированном Ленинграде, подвергавшемся беспрерывному артиллерийскому обстрелу, мучимом голодом и холодом, Элиасберг исполнил Седьмую симфонию Шостаковича. Артисты-участники этого исторического концерта — рассказывали, что ослабевший, надломленный всеми лишениями дирижер, был, однако же, так же требователен и непримирим ко всему, что касалось исполнения.

Но когда, спустя 27 лет, в 1969 году праздновалось двадцатипятилетие со дня снятия блокады, и в Ленинградской

филармонии было назначено исполнение Седьмой симфонии, Элиасберг по каким-то мотивам отказался дирижировать, и филармония обратилась ко мне. Если меня просили выступить вместо предполагавшегося ранее Элиасберга (а таких случаев было немало), я прежде всего звонил Карлу Ильичу и спрашивал, что его побудило отказаться? Бывало, что он не в ладах с дирекцией филармонии (что поделаешь, такой характер). А бывали более серьезные мотивы — он не может получить того комплекта нот, по которому играл эту симфонию в прошлый раз, или неприемлемы часы репетиции, исключающие возможность продуктивной работы, и т. п. Очень жаль, что такой знающий и организованный музыкант не преподавал в Консерватории. На конкурсах дирижеров его высказывания были всегда самыми интересными.

Я дирижировал Седьмой симфонией Шостаковича в начале 1943 года в Оренбурге с оркестром ленинградского Малого театра оперы и балета, а затем вскоре выступил с этой симфонией в Москве с Госоркестром. На репетициях и на концерте присутствовал автор. Он мне не делал никаких замечаний. Я очень хорошо помню все, что мне сказал Д. Д. Шостакович после концерта. Он с большим одобрением отозвался о моем исполнении. Он также сказал, что оно примиряет его с пластинкой Тосканини, которую он незадолго до этого получил. Понятно, он не сравнивал меня с великим дирижером. Общее тут было только то, что и в том, и в другом случае для автора оказалось много неожиданного. Однако, он признавал за артистом право на свободную трактовку, если она не входит в прямое противоречие с партитурой. Про исполнение второй части Д. Д. Шостакович сказал, что «лучше невозможно себе представить». И заключил: «Москва такого исполнения еще не слышала». Симфония уже была исполнена в Новосибирске оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского и в Куйбышеве — оркестром Большого театра под управлением С. А. Самосуда.

Прошу простить мне эти хвастливые строчки. Было бы гораздо лучше, если об этом случае написал кто-нибудь другой, но свидетелей, увы, уже не осталось. Скажу, однако, что спустя девять лет я снова дирижировал в Москве Седьмой симфонией в присутствии автора, и Д. Д. Шостакович после репетиций высказал несколько пожеланий, из чего я могу заключить, что в этот раз у меня все шло не так гладко, как в первом случае.

А сейчас я думаю о другом: что было бы, если б это все происходило в нынешнее время, когда принимаясь за такое капитальное сочинение, я, может быть, не удержался бы от

соблазна прослушать запись симфонии в исполнении какого-нибудь крупного маэстро? Вероятно, я смог бы более или менее добросовестно скопировать то, что уже найдено другим, но не было бы ни радости постижения нового, ни того особого, ни с чем не сравнимого волнения, когда предстаешь перед автором (не просто автором, имярек, а перед самим Шостаковичем!) как соучастник его творческого процесса. Какое счастье, что в ту пору не было магнитофонов — у меня его нет и сейчас (тишина ведь тоже необходимейшая вещь!). Думаю и о том, сколько сейчас, вероятно, случаев, когда дирижеры, обладающие большим талантом, не проявляют всего, на что они способны, — магнитофон мешает, а в то же время дирижеры, не обладающие безусловным талантом, достигают очень многого — магнитофон помогает! А певцы! Пение с чужих пластинок, на чужом языке, с чуждыми тебе эмоциями! Это бич какой-то! Но об этом позже.

Не знаю, насколько я доказал, как важно дирижеру быть инструменталистом. Во всяком случае, когда выясняется, что дирижер, прекрасно владеет каким-нибудь инструментом, наступает определенное просветление «темноты» дирижерского «дела». Е. Ф. Светланов сразу двинулся по дирижерскому пути семимильными шагами: он композитор пианист и дирижер. Вообще же творческий облик Светланова очень интересен и своеобразен. У него были прекрасные учителя, но во многом он пошел дальше них. Дирижер очень большого темперамента, он осуществляет свой замысел, неуклонно двигаясь к цели, которая для него всегда ясна и от достижения которой он никогда не откажется, сколько бы препятствий ни было на его пути.

Здесь опять приходится подчеркнуть — как важно, когда дирижер одновременно еще и композитор! Светланову доступна вся современная музыка прежде всего потому, что он сам, как композитор, мыслит современным музыкально-интонационным языком. Это очень важно! Вместе с тем, в сочинениях Светланова нет рассудочности; в них неизменно слышна горячность, никогда не покидающая его в любом проявлении — как дирижера, композитора, человека, товарища. Светланов всегда в гуще музыкально-общественной жизни, ничто ему не безразлично, он не способен замкнуться в кругу своих собственных интересов. Его выступления в печати преисполнены темперамента. В них всегда читается подтекст: проснитесь, действуйте, не увязайте в маленьком мещанском мирке! Надо ли говорить, что Светланов прекрасный пианист, не только владеющий фортепиано, но и постигший пианизм во всей его глубине и красоте!

Прекрасно владел фортепиано и сочинял музыку Александр Шамильевич Мелик-Пашаев. Но его скромность была такова, что

о созданных им произведениях узнали только после его кончины.

Всю жизнь я помню Мелик-Пашаева как звезду первой величины. Он не поднимался по лестнице славы. Он сразу засиял, запылал и так до самого последнего дня.

Я был на первом его спектакле в Большом театре 13 июня 1931 года. Был и на последней его репетиции 20 мая 1964 года.

Жизнь, годы, работа — все это накладывает свой отпечаток. Но и тогда, в 1931 году, и потом, спустя 33 года, одинаково покоряли самые привлекательные черты его таланта — та же пылкость, то же необъяснимое волшебство звучания, которое возникает, лишь только поднимается его дирижерская палочка, та же гибкость и изысканность музыкальной фразы. Так было всю жизнь, долгую жизнь тридцатитрехлетней трудной службы за пультом Большого театра. У него не было спектаклей неярких, «служебных», будничных. Он сам говорил, что такие спектакли играть не умеет и не мог бы этому научиться. Его авторитет был непререкаем. Ему для этого не нужно было прибегать ни к каким усилиям.

Даже тогда, когда было совершенно неслыханно, чтобы за пультом Большого театра появился двадцатипятилетний дирижер, авторитет Мелик-Пашаева возник сразу. Никогда, даже в первый год, о нем не говорили как о молодом, многообещающем, подающем надежды. Он был известен только как первоклассный, ярчайшего дарования художник, и никак иначе.

Десять лет Мелик-Пашаев был главным дирижером Большого театра. Он тяготился административными обязанностями, связанными с этой должностью, но он недооценивал громадную пользу, которую приносил именно как главный дирижер.

Благодаря авторитету, симпатиям, творческому интересу и глубокому уважению со стороны коллектива он показал себя на этом посту не как администратор, а как большой художник, перед лицом которого стыдно и неловко было говорить о каких-то мелких интересах. Именно это сплачивало и мобилизовывало коллектив.

Необычайно мягок и деликатен был Мелик-Пашаев в общении с артистами. В его работе, на его репетициях сразу возникала атмосфера проникновенного творческого процесса. Все привходящее исчезало.

Он был моим товарищем, близким другом. Я горжусь этой дружбой. Жизнь не течет гладко. Бывают неудачи, срывы, огорчения, сомнения. В такие минуты так важно услышать дружеское слово, почувствовать товарищескую поддержку. Он был другом умным, чутким, деликатным. Как и во всем, он был в

дружбе предельно честен и благороден.

Не могу не упомянуть еще нескольких своих товарищей. Еще раз скажу: как это приятно, когда дирижер сам тоже умеет на чем-то играть! Натан Рахлин! Интересно, смог бы он сам ответить, какими инструментами он не владеет? Я с ним познакомился, когда Н. С. Голованов выписал его из Донецка, для исполнения труднейшего соло на баритоне в Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза. Может быть, Рахлин баритонист? Ничуть не бывало! Но надо было иметь головановское чутье, чтоб поручить это соло никому не известному молодому человеку из провинции. Натан увлекался шестиструнной гитарой, которая у него пела с редкой красотой. Кажется, он играл на флейте (говорю «кажется», потому что Натан и сам неуверенно отвечал на подобные вопросы). А дирижируя «Прощальной симфонией» Гайдна, он в конце бросал палочку, брал скрипку и, садясь за один из опустевших пультов, доигрывал последние страницы симфонии. А на скрипке-то вдруг не заиграешь] Эх, Натан, Натан! Ему бы вовремя подкрутить колки своей собственной нервной системы и к тому, что он умел, и что ему так легко давалось в силу громадного таланта, научиться еще приходить вовремя на репетиции и концерты, а на репетиции не ждать, пока что-то на тебя нахлынет, а действовать по заранее продуманному плану, — при его таланте, при его буйной натуре, как много он мог бы сделать, сколько радости принести и слушателям, и артистам!

Ярким дарованием обладает дирижер Большого театра Фуат Мансуров. Он несколько стеснен в игре на фортепиано и на скрипке. Альпинист, мастер спорта, он при одном из восхождений повредил пальцы левой руки. Но и это он преодолевает, практически осваивая все новые и новые инструменты. Когда к нему перешел «Севильский цирюльник», он спросил меня, что за инструмент sistra. Инструмент этот и мне не был известен, в партитуре оперы ему большой роли не отведено. Ясно было, что это ударный инструмент, так как его партия выписана на одной жнейке. В 1932 году, готовя «Севильского» в Театре им. К. С. Станиславского, я спросил у библиотекаря Большого театра А. П. Богданова, как расшифровывается sistra? Очень образованный музыкант Богданов ответил, что эта партия обычно играется на треугольнике. Больше я к этой проблеме не возвращался. Но не таков Фуат Мансуров! Он стал искать в энциклопедиях и обнаружил, что это старинный античный инструмент, запомнил его описание и изображение. Но где этот инструмент взять? Для Фуата и тут не оказалось препятствий. Он делает этот инструмент сам! И вот в «Севильском» вместо обычного треугольника звучит странный, ни на что не похожий

инструмент! (Его, правда, еле слышно). Когда как-то мне случилось заменять Мансурова в «Севильском», молодой оркестрант, обычно игравший на этом инструменте, смущенно спросил: «Вероятно, будем играть сегодня, как раньше, на треугольнике?» — на что я ему ответил:

«Как же мы можем себе это позволить? Фуат Шакирович столько трудов положил, чтобы найти и создать этот инструмент, а мы так просто все перечеркнем».

Увы! Дирижеры нередко с особым садизмом рады отменить все, что найдено и введено их предшественниками. И чем больше предшественник положил трудов и настаивал на своем нововведении, тем больше сладострастия испытывает отменяющий.

В. И. Сук в «Пиковой даме» в арии Лизы «Откуда эти слезы» ввел в партию деревянных духовых лигу между четвертью с двумя точками и шестнадцатой. Это малозначащая подробность. Можно, конечно, и без нее. Я не помню, однако, случая, чтобы В. И. Сук ввел какой-нибудь штрих, или нюанс, не служивший на пользу делу. Поэтому, делая постановку «Пиковой Дамы» в Большом театре в 1964 году, я ввел, или точнее сказать, восстановил эту лигу. Но «Пиковая дама» лакомый кусочек. Каждому хочется ею подирижировать. К тому же, дирижеров все-таки довольно много, а «Пиковых дам» — ой, как мало! Поэтому мой спектакль то и дело подвергается посягательствам. И с чего же начинает новый маэстро? Прежде всего отменяет эту лигу! Такой пустяк, казалось бы, есть ради чего воевать! Но этим как бы ниспровергаются все авторитеты — В. И. Сук и последующие…

Еще более забавный случай: гениальный квинтет в первой картине «Пиковой дамы» очень труден для исполнения. У каждого из пяти персонажей свой текст и своя драматическая линия. Завязать их в один узел очень трудно, потому что поддержка в оркестре почти совершенно отсутствует. Ритмическая и темповая структура такова, что допускает дирижирование как четвертями, так и восьмыми, в зависимости от того, какую «сетку» избрал дирижер. Вероятно «на шесть», это более надежно в смысле ансамбля, а если «на три», то сцена приобретает взволнованный, беспокойный характер. Не так давно я дирижировал «Пиковой дамой», гастролируя после двадцатилетнего перерыва в Театре им. С. М. Кирова. Спросил у актеров, как они привыкли петь этот квинтет, «на три», или «на шесть»? (с привычками певцов необходимо считаться). В данном случае мало было бы удовольствия увидеть пять пар прикованных к тебе испуганных глаз, объединенных одной единственной задачей: не попасть впросак и приспособиться к дирижеру. И

какой же ответ я получил?

— А это зависит от того, кто дирижирует. Дирижер *X* это ведет «на шесть», а дирижер У — «на три».

Вот это замечательно! Я не спросил, почему же дирижер К — ведет квинтет «на три», если дирижер *X* ведет «на шесть»? Ответ очевиден: именно затем, чтобы сделать наоборот! Надо ли добавить, что дирижер, кроме композиторской техники, должен еще иметь и голову на плечах? Или это один из обязательных элементов композиторской техники и в специальной оговорке не нуждается?

Что касается sistr'ы в «Севильском цирюльнике», то я ее не отменил еще и потому, что Фуат Мансуров, как я уже говорил, альпинист. А у альпинистов, как известно, широко развито чувство товарищества. Ну, а мне не хотелось подчеркивать, что я совсем уж не альпинист. Добавлю еще, что в опере «Семен Котко», которой Мансуров прекрасно дирижирует, один из персонажей на сцене играет на украинской бандуре. Мы хорошо знаем, с каким изумительным мастерством Прокофьев пользуется народными национальными инструментами в своих операх и балетах. И вот эта бандура в антрактах в руках у Мансурова. Он ее настраивает, он учит актера на ней играть. Мансуров на гастролях в Польше говорит по-польски; на гастролях в Италии — говорит по-итальянски. Он учит французский, хорошо знает немецкий, не говоря уже о русском, татарском, казахском, которыми владеет в совершенстве.

Другой дирижер Большого театра, А. А. Копылов, скромнейший человек, никогда ничего о себе не рассказывает. Сравнительно недавно в Ереване артисты филармонического оркестра спрашивают меня:

— Как наш Копылов?

Я спрашиваю:

— Он у вас дирижировал?

Ответ:

— Нет, он у нас играл, сначала на фаготе, потом на виолончели.

Копылов вырос в моих глазах больше, чем если б я узнал, что он провел цикл, состоящий из всех симфоний Малера!

Дирижер Театра им. С. М. Кирова Виктор Федотов, обладающий феноменальной памятью, дирижирующий всеми операми и балетами без партитуры, талантливый музыкант, с успехом выступавший во многих странах, в прошлом был тубистом (он играл в оркестре этого же театра, а затем уже окончил курс дирижирования в консерватории). Путь от далекого пульта тубы до дирижерского пульта велик и сложен. Но Виктор

Федотов его успешно прошел и пользуется в коллективе большим авторитетом.

Теперь подойдем к еще одной области, без которой немыслимо мастерство дирижера. Это искусство пения. Большой и сложный вопрос. Прежде всего, потому что певцы не имеют такой фундаментальной музыкальной подготовки, как инструменталисты. Пение, как профессию, начинают осваивать, достигнув совершеннолетия. Редко кто из певцов к этому моменту уже успевает получить музыкальное образование. Но не только поэтому, и не вслед Римскому-Корсакову, я позволяю себе сказать: пение — дело темное.

Сразу — интермедия. Однажды Вл. И. Немирович-Данченко, вероятно, по чьей-то просьбе, должен был прослушать одну певицу, претендовавшую на поступление в Музыкальный театр. Время было послерабочее, почти все ушли, я случайно задержался и меня попросили проаккомпанировать. Певица, с более чем скромными данными, явно не подходила для театра. Вопрос был только, в какой форме ей отказать? (Кроме меня, присутствовал лишь заведующий труппой Д. В. Камерницкий). Владимир Иванович на какое-то мгновение задумался, привычным жестом погладил бороду и сказал: «А трудная это вещь — пение». С этими словами он вышел, так как тем самым все было сказано. Какие, казалось бы, простые и какие замечательные слова! Они так запечатлелись в моем сознании, что я постоянно вспоминаю и их, и интонацию, с какой они были сказаны, и озабоченное лицо Дмитрия Васильевича Камерницкого (в свое время прекрасного актера) и дебютантку, может быть, не сразу понявшую, что никаких комментариев не последует. А ведь с тех пор прошло почти сорок лет!

Когда много лет спустя я рассказал об этом эпизоде С. Я. Лемешеву, он поразился простоте, ясности и лаконичности формулировки Владимира Ивановича. И это не кто-нибудь, это Сергей Лемешев, постигший все сокровенные тайны вокального искусства и радовавший не одно поколение слушателей своим неповторимой красоты голосом, беспредельным мастерством и особенной, только ему одному присущей задушевностью. И от него с тех пор часто можно было услышать: «А трудная это вещь — пение» (и следовал жест, имитирующий В. И. Немировича-Данченко). Добавлю еще, что по требовательности к себе, по непримиримости, по настойчивости, по работоспособности я не знаю равных Лемешеву. Так ведь и вообще равных ему нет! И здесь я прерываю интермедию.

Так почему же все-таки пение — дело темное? Оснований для такого заключения довольно много. Начнем хотя бы с того, что

пение, это совершенно особая стихия, а певцы — это особый «цех», не вполне вливающийся в нашу музыкальную семью. Ведь часто на вопрос: «Он музыкант?» можно услышать в ответ: «Нет, он певец».

Почему так? Значит, певец — не музыкант? Вот ведь какую проблему приходится решать! Скажите певцу: «Голос у вас посредственный, но вы поете с подкупающей музыкальностью». Он обидится. Он будет возмущен. А скажите: «Голос у вас прекрасный, но вы очень не в ладах с музыкой». Он придет в восторг. Он будет вас обнимать. Скажет: «Ну, с таким профессором, как вы, музыку мы одолеем!» Для сравнения скажите скрипачу: «У вас превосходнейшая скрипка, но исполнение никак не свидетельствует о музыкальном таланте». Едва ли он бросится вас обнимать. И, напротив, скажите: «У вас ужаснейшая скрипка, но вы на ней делаете чудеса». И скрипач будет век вам благодарен. Правда, эта параллель, как говорят шахматисты, «с дырой». Плохую скрипку можно поменять на лучшую, затем на еще лучшую, и в конце концов остановиться на той, которая покажется наиболее совершенной. А голос дан раз и навсегда. Его можно улучшить, ухудшить (и для того, и для другого к услугам певцов всегда находятся мастера-советчики), но расстаться с ним нельзя. Он с тобой и днем, и ночью, и в жару, и в мороз, идешь ли ты в кино, в гости, или захотел мороженого, затеял ли жаркий спор, его нельзя, как скрипку, укутать и бережно положить в футляр. Более того. Ты молчишь и слушаешь, как поет другой. А голос твой не отдыхает. Какие-то нервные центры получают нагрузку, это передается голосовому аппарату и он частично приходит в возбуждение. Во всяком случае, так бывает, когда слушаешь заинтересованно, стремясь проникнуться и вдохновением певца, и психологической стороной его образа. Дирижеру надо все время в это вникать и, может быть, почувствовать наступление критического момента раньше, чем сам исполнитель. И не потому, что дирижер семи пядей во лбу, а потому, что певец-то в общем сам себя не слышит! Голосовые связки, резонаторы, это в нем самом, а каков реальный результат звучания, он может только предполагать. Поэтому для певца так важно постоянное, неослабное внимание дирижера, поэтому бывает, что певец бросает на дирижера взгляд не оттого, что ему нужно показать вступление, или еще что-то, а для того, чтоб убедиться, что дирижер за ним следит. О том, насколько удачно он выступил, певец первым спросит у дирижера. Впрочем, сейчас каждый уважающий себя певец имеет магнитофон (или пять магнитофонов) и может их расставить в кулисах. Возможно, что пять магнитофонов плюс жена и теща, сидящие в зале, дают

возможность снять часть ответственности с дирижера и переложить на технику. Я совершенно не против этого. Оставляю все же эти строчки, чтоб последующие поколения дирижеров знали, как нам приходилось работать.

Вернемся, однако, к проблеме — дирижер и певец. Дирижеру нужно, во-первых, понимать голос, быть чутким к красоте пения, если она реально существует, и всячески помогать исполнителю в обогащении его интерпретации. Дирижер, на которого в этом отношении можно положиться, — очень хороший дирижер. Потому что мы знаем случаи, когда возможности певца не раскрываются в работе над новой партией из-за неумения дирижера помочь ему. Во-вторых: необходимо поручать певцу только то, в чем он сможет хорошо себя показать. Для этого нужно очень хорошо знать и артиста, и партитуру. Тут уж никакие пластинки не помогут. Сколько бывало бед, когда новую оперу начинали ставить раньше, чем композитор закончил инструментовку. Партии розданы, опера разучена, поставлена, а потом появляется партитура, оркестр и выясняется, что все не то; нужны совсем другие голоса. В-третьих: не оставляя предельной требовательности, надо доверять певцу, чувствовать в нем друга, творческого единомышленника. Если артист выполняет все требования дирижера, но поет только потому, что дирижер так требует, никому это пение радости не доставит. Поэтому, какой бы большой персоной дирижер ни был, он должен с артистами находиться в постоянном творческом общении, а не просто диктовать им свои требования. Творческий контакт с артистом-певцом налаживается постепенно. Он строится на взаимном доверии, на сознании артиста, что дирижер знает его недостатки, но и ценит его достоинства. Что дирижер не безучастен к его неудачам, но не оставляет незамеченными и удачи, которые всегда так трудно достигаются. А для этого дирижеру надо иметь не только благожелательный характер, но и очень хороший слух. Знаменитый американский дирижер Джордж Сэлл говорил, что абсолютный слух дирижеру необходим. Я с ним согласен, потому что плохо представляю, как можно справиться со сложной дирижерской нагрузкой, не имея абсолютного слуха. Но и его недостаточно! Надо вслушиваться в звучание каждого голоса, уметь слухом пробиться к нему сквозь ткань оркестрового звучания. Гроссмейстер Р. Фишер в комментарии к одной из своих партий остроумно заметил: «Петросян чувствует опасность за двадцать ходов до того, как она наступила». Вот такое же чутье должен в себе развивать и дирижер.

Если дирижер не будет знать, что он вправе требовать от певца, какими музыкальными свойствами, знаниями исполнитель

обладает, он не сможет вступить с ним в близкий контакт, а значит, не сможет быть его наставником, другом, помощником.

Я уже говорил, что певец дирижеру доверяет, ищет с ним контакта. Дирижер, со своей стороны, также должен стремиться к контакту, без этого не будет ансамбля, не будет вдохновения. Искусство дирижера — это способность протянуть невидимые нити к каждому из исполнителей, причем это связь двухсторонняя — «дирижер — артист— дирижер». Не так важно, чтоб на тебя смотрели, как важно, чтобы ты сам видел и чувствовал каждого, успел заглянуть к нему в глаза, ощутил его эмоциональное состояние и в какой-то мере подстроился под него.

Для установления тесного творческого контакта, для продуктивности совместной работы дирижер должен стараться пережить все ощущения певца, «побывать в его шкуре», там, где это возможно — реально, где невозможно — дополнить своей фантазией художника.

Вот примерная картина: прежде всего, певец должен уметь слушать оркестр. Это ведь не простое дело. Когда поешь сам, вообще едва ли многое услышишь. В паузе, если она не слишком короткая, прислушиваешься, но вот беда: те контуры, на которые ты привык ориентироваться, занимаясь с концертмейстером-пианистом, куда-то исчезли, а вместо них слышатся какие-то неведомые тебе средние голоса. Пытаешься сопоставить их со своей партией, но тут пауза кончилась. Надо петь дальше в надежде, что все благополучно, но без полной в этом уверенности. Наконец, приспособился как-то распознавать и фильтровать сквозь слух оркестровые голоса— как хорошо! Но тут «прописка» твоя на данном квадрате сцены кончилась, — певцу ведь не приходится долго оставаться на месте, он все время в действии, — прошел несколько шагов, надо начинать всю настройку сначала. Наконец установилась ориентация, знаешь, в каком месте и к каким голосам прислушиваться. Но тут случилось, что дирижер, с которым ты пел эту оперу постоянно, уехал и его сменил другой. Казалось бы, та же музыка, тот же оркестр, вроде как те же темпы, но голоса, на которые ты привык ориентироваться, слушая оркестр, куда-то исчезли, вместо них возникли новые. Что делать, как обрести прежнее хорошее самочувствие? Если б можно было сделать шаг, всего один шаг вперед — ближе к рампе оркестр всегда лучше прослушивается — или шагнуть по диагонали назад. Тогда партнер или партнерша могут оказаться на прямой, между тобой и дирижером. Вступив в прямой контакт с дирижером, скорей восстановишь необходимую ориентацию. Но увы, нельзя шагнуть ни вперед, ни назад. В зале

режиссер. А он ведь тоже «друг и помощник». И это еще не все. На тебе грим, парик, случается, борода и усы. Вследствие этого какие-то мышцы лица потеряли свободу; пока поется хорошо, но как будет в том самом критическом месте? А тяжелый костюм совершенно необычного покроя? Как важно походить в нем хотя бы несколько последних репетиций. Но костюмеры, замечательные мастера, художники, они трудятся над ним, совершенствуют, отделывают и дадут его прямо к генеральной репетиции, а то и к спектаклю!

Общение с партнером — необходимейшая вещь. Приходится ему отдавать много внимания, тем более, что партнеры бывают разные и трудно рассчитывать на постоянного партнера, с которым найден и прочно установлен контакт. Не каждый партнер будет заботиться о том, чтоб ты был в благоприятных условиях. Он может принять такую позу, что тебе придется петь спиной к залу, если не хочешь, чтоб сцена потеряла смысл. В таких случаях начинаются «маневры»: пытаешься как-то переместить партнера, чтобы самому занять лучшее положение. Опытный актер иной раз это делает настолько ловко, с таким мастерством увязывая «маневр» с основной сценической задачей, что просто удовольствие смотреть.

Не могу забыть случая, когда один молодой бас пришел к Станиславскому с жалобой, что в «Севильском цирюльнике» кресло было поставлено так, что свою «Клевету» он должен был петь почти что спиной к залу. Мы — присутствующие— ожидали разноса ведущему режиссеру. Однако разнос был самому актеру, причем разнос «учебно-показательный» (мог ли Станиславский пропустить такой случай!). Он попросил воспроизвести все так, как это было вчера. Актер с большим темпераментом поставил свой стул так, что, сидя на нем, действительно можно петь только в задник или в кулису. Тут же была разыграна сцена, предшествующая «Клевете», причем Базилио играл и пел сам Станиславский (мы ему немного подсказывали реплики, хотя «Севильского» он знал на память почти целиком, правда, на итальянском языке). Сев в «неудобное» кресло, он с каждой репликой его передвигал или поворачивал, так что к началу арии оно приняло наилучшее положение. А у нас сложилось впечатление, что если б кресло с самого начала стояло «удобно», игра Базилио не была бы столь выразительной. Это было в 1932 году. Но и сейчас, в середине семидесятых годов, у меня вся эта сцена стоит перед глазами. Вот как учил Станиславский! А если актер пытался «словчить», то есть стоя в профиль, все же старался петь в зал, Станиславский кричал: «левый бок горит!» (если это был левый профиль).

Мы ничего не записывали. Теперь приходится горько жалеть об этом. Сколько интересного безнадежно погребено! Ведь это нужно не для воспоминаний, а для живой работы. Мне, правда, некогда было записывать, надо было дирижировать, следить за ходом репетиции, «проявлять бдительность» — как бы Станиславский не натворил чего-нибудь (как будто он мог что-нибудь «натворить» в «Севильском», которого он переслушал со всеми знаменитыми итальянцами!). Кроме того, Станиславский постоянно повторял, что дирижер в театре — это персона (и за это ему большое спасибо!). А какая ж ты персона, если ты с восхищением смотришь на режиссера, с завистью следишь за тем, как легко он овладевает умами и сердцами, да еще записываешь каждое слово! Станиславский любил молодежь, как молодой я к нему и попал — мне было двадцать три года. Но если б сейчас, в семьдесят лет, я бы мог снова сделать с ним постановку, я бы был ему гораздо полезнее. Кстати, Вячеслав Иванович Сук, ровесник Станиславского, ставил с ним «Майскую ночь», участвовал и в некоторых других работах, когда им обоим было под семьдесят.

Пение в профиль, тем не менее, рискованная вещь — акустический фокус неизбежно теряется. Поэтому, если артист на какой-то длительный период поставлен в такое положение, один из его боков невольно начинает «гореть». Он хочет быть слышимым — в этом нет ничего криминального.

А пение спиной — безнадежное дело. Лица артиста не видно, слова плохо слышны. Вместо акустического фокуса — акустическая клякса. Я знаю только один случай, когда пение спиной оказалось впечатляющим. Это уход Досифея и Марфы в 3-м акте «Хованщины». Шаляпин начинал фразу «Терпи, голубушка» лицом к залу, потом, обняв Марфу, медленно поворачивался и уходил в глубь сцены, так что к словам «… и вся пройденная прейдет» он оказывался на заднем плане, спиной к залу. Это очень впечатляло. Но это находка Шаляпина, к которой он пришел в 1911 году во время постановки в Петербурге «Хованщины» — его режиссерского дебюта. Об этой постановке я очень много узнал от Д. И. Похитонова. Задача дирижера — создание полного ансамбля, и в его возможностях добиваться единого исполнительского стиля. Исполнительская манера может не быть единой, она зависит от индивидуальности артиста, но отношение к автору, трактовка должны быть едиными, и это всецело забота дирижера.

Очень неприятно, если в сложившийся ансамбль вторгается новый участник, может быть, яркий и интересный, но который совсем не вписывается в существующий ансамбль, даже не ставит перед собой такой задачи. Здесь большую роль играет культура

артиста (не только музыкальная), уважение к автору, уважение к ансамблю, в который вступаешь. Уважение к автору возникнет тогда, когда дирижер покажет в этом пример. Так что, делая «с плеча» поправки в авторской партитуре, помните, что можете возбудить подобное желание и у артистов. Если артист — музыкант, это залог очень многого (как странно, что приходится это оговаривать).

Я ставил в Лейпциге две оперы — «Пиковую даму» и «Золотого петушка». В местном театре не было выдающихся по красоте голосов, но там налицо очень ровная труппа, с одинаковой манерой пения (специфически немецкой), а главное, все артисты — музыканты. Над партией они работают самостоятельно, к концертмейстеру приходят только, чтоб проверить себя, прослушать все реплики, спетые концертмейстером или партнерами, проверить темпы, выслушать от концертмейстера его замечания. Концертмейстер старается быть очень требовательным, заметит то, что артистом упущено, подскажет фразировку, обратит внимание на опасные моменты, связанные с точностью интонирования, сам очень искусно подпоет. В этом большая ценность такой работы. Не забудем, что актер пришел к концертмейстеру хорошо подготовленным.

В Лейпциге такая традиция: на всех спевках и музыкальных занятиях актеры поют по нотам, хотя уже давно знают партию на память. В общем, я сказал бы так: когда умеешь петь по нотам, это очень хорошо.

Один молодой дирижер пригласил О. Клемперера на свой концерт, сказав, что будет дирижировать Четвертой симфонией Брамса на память. Клемперер спросил: «А по нотам Вы тоже смогли бы?» Тот обрадованно ответил: «Ну, конечно!» Клемперер добавил: «Вот это самое главное». Этим я хочу подчеркнуть: для того, чтоб уметь петь на память, надо обязательно уметь петь по нотам.

С точки зрения подготовки и организации музыкальной стороны спектакля спевки такого характера (я имею в виду лейпцигские традиции) дают очень многое. Несколько хуже обстоит, если хочешь услышать яркое, вдохновенное исполнение. Этого, как правило, на данных спевках не бывает. Остается надеяться, что это придет позже на сцене, когда загорится священный творческий огонь. А ведь не терпится, хочется, чтоб уже сейчас появились какие-то яркие проблески вдохновенья.

Я ходил на спевки к В. И. Суку. К нему тоже все артисты приходили с клавирами. Каждый смотрел в клавир только до тех пор, пока не приходило время петь. Как только наставал момент вступления, клавир захлопывался и дальше уже все шло на

память. Сейчас мы все это немного позабыли, особенно в Большом театре, В последние годы в Большом театре идешь на спевку с тяжелым чувством — готовится ли новая постановка или предстоит рядовая спевка перед очередным спектаклем. Прежде всего, совершенно не знаешь, что тебя на спевке ожидает. Тот факт, что артист указан в расписании, совершенно не гарантирует реальной встречи с ним. Возможно, что у него сегодня спектакль — спевки и спектакли планируются разными сотрудниками. (Большой театр очень богатый. У него много канцелярий. Все они интенсивно и хорошо работают, но, к сожалению, далеко не всегда достаточно четко согласуют свои действия).

Возможно, что у певца вчера был спектакль (это тоже мотив). Возможно, что у него спектакль завтра и он не обременяет себя сегодня спевкой, чтоб не подвергать опасности предстоящее выступление (и это мотив). Добавьте, что к дублеру не удалось дозвониться, потому что он на даче; следующий исполнитель вчера пел в другом городе и сегодня сидит там на аэродроме в ожидании летной погоды; кто-то перед самой спевкой позвонил к вам с просьбой освободить его по семейным обстоятельствам. В результате приходится репетировать с теми, кто «уцелел»… Мой опыт говорит: такие спевки актерам не нужны, они ничем их не обогащают. Есть и одно деликатное обстоятельство, о котором необходимо сказать. В нашем советском государстве об актерах очень заботятся. Их знают, ценят, им создают высокое общественное положение, награждают премиями, почетными званиями. Советские законы, стоящие на страже интересов и прав трудящихся, естественно, всецело распространяются на актеров. Советский актер не знает тревоги за завтрашний день. А это то, от чего в капиталистических странах не избавлен ни один артист, как бы велик он ни был. Советские актеры это ценят, носят свои высокие звания с большим достоинством. Но есть и такие, которые постепенно вырабатывают в себе совсем иную психологию. Это люди, которые, полагаясь на свой талант, живут только собственными интересами. Об этом нельзя не сказать, потому что такие нарушители этических норм, даже при большой одаренности, вызывают лишь ненужные конфликты.

Вот случай, который знаю со слов В. И. Сука. Идет репетиция «Майской ночи». Ле́вко поет Дм. Смирнов. Первую песнь он поет так импровизационно, с такими странными отклонениями и ферматами, что совершенно невозможно понять логику его музыкального мышления. На замечание дирижера он отвечает, что так намерен петь и дальше и что вообще он «сам себе господин». Скандал. Сенсация. Далее В. И. Сук цитирует свое письмо в редакцию «Русского слова» (которое было помещено):

«Когда г. Смирнов сказал мне, что он „сам себе господин“, я ему ответил, что я этого и не отрицаю, однако, он ни в коем случае не господин мне и, тем более, не господин Римскому-Корсакову».

Еще случай. Знаю со слов В. И. Сука, Д. И. Похитонова, а также со слов моих друзей, находившихся в зрительном зале Большого театра на генеральной репетиции «Хованщины» в 1912 году. В этом спектакле выступал в роли постановщика и пел партию Досифея Ф. И. Шаляпин. Шел первый акт. Зал наполнен приглашенной публикой. Первый выход Хованского. (Досифея еще на сцене нет, но Шаляпин, очевидно, как режиссер, стоял у рампы). Очень трудный синкопированный хор: «Дорогу всем, большой идет, дорогу всем, сам батька пошел». Немножко качнулось (гениальные народные сцены «Хованщины» очень трудны для исполнения, трудны для дирижера). Это могло случиться, и можно не сомневаться в том, что Сук мгновенно же установил бы полное ритмическое равновесие и единство. Я много лет наблюдал, изучал творческий метод В. И. Сука, он с радостью со мной делился всем. И я могу сказать с самой твердой убежденностью, что оперы, которыми он дирижировал, всегда были очень хорошо им проштудированы, разучены и отрепетированы. Могу сказать больше. То, что хор на генеральной репетиции в этом месте качнулся, говорит даже в пользу Сука. Потребуй он, чтоб хор в упор смотрел на него — и была бы полная безопасность. Но выход Ивана Хованского — это один из ключевых моментов оперы, ее драматургическая завязка. И внимание народа здесь должно быть устремлено не на дирижера, а на приближающегося Хованского, окруженного группой стрельцов. Это Сук прекрасно понимал. Как никто другой, он умел увязывать свои музыкальные требования с драматическими задачами и находить для них общий коэффициент. Например, репетируя «Майскую ночь» в театре Станиславского, он сказал артисту, певшему Каленика: «Не старайтесь так точно петь „гоп, гоп, гоп тра-ла“. Пьяный человек должен это петь более тяжело и неуклюже» — эти слова привели в восторг К. С. Станиславского. Скажу кстати, что подобные замечания лично мне «дорого стоили» — К. С. Станиславский не раз мне говорил: «Спросите у Вячеслава Ивановича, как здесь совместить две задачи — музыкальную и драматическую». Так что Сук был прекрасным компаньоном для режиссера, в том числе и для Ф. И. Шаляпина. Что же произошло? Как говорил мне Сук, лишь только началось маленькое «шатание» хора при выходе Ивана Хованского, Ф. И. Шаляпин стал отбивать ногой такт, укоризненно глядя на Вячеслава Ивановича. Дирижер остановил репетицию. Короткая словесная перепалка вполголоса, затем В. И. Сук громко говорит:

«Может быть, я господину Шаляпину (он произносил „Шалапину“) не угоден как капельмейстер? Всего хорошего, господа!» И уходит. Зал в напряжении ждал больше часа, а затем все разошлись. Сук проявил характер, и так и не вернулся за пульт. А ведь это было в царское время. Тогда было круто. Подобный поступок дирижера даже для такого уважаемого, как В. И. Сук, мог кончиться катастрофой.

Теперь совсем не то. А. А. Жданов мне однажды сказал: «Бывает, что артист нам уже совершенно сел на голову, а мы все ему кланяемся и кланяемся». Верно. Бывает. И сейчас бывает. Во времена того инцидента кланялись меньше. Как мне кажется, совсем не кланялись. Надеюсь, меня никто не заподозрит, что я призываю вернуться к тем временам. Я только очень против того, чтоб нам «садились на голову». И против того, чтоб мы очень «танцевали» и заискивали перед артистом, который «хандрит».

Возвращаясь к рассказанной мне В. И. Суком истории, я немного утешаюсь тем, что у него произошел конфликт не с Шаляпиным-артистом, а с Шаляпиным-режиссером. Кончился он так: из Петербурга был выписан Д. И. Похитонов, который дирижировал премьерами «Хованщины» и в Петербурге, и в Москве. Я был близко знаком с Даниилом Ильичом Похитоновым, мы с ним много лет вместе работали и он охотно принимал амплуа второго дирижера в моих новых постановках. Он был чутким, вдохновенным, романтичным аккомпаниатором. Прошу обратить внимание на прилагательные. Это не так мало, честное слово. По словам Похитонова, в прежнюю эпоху он дирижировал с такими артистами, которыми он должен был любоваться и лишь чутко следить за их пением. Он говорил: «Я всегда выходил за пульт защищенным». Понятно, певцы, которые приводят в восторг зрительный зал, — надежная защита для дирижера.

Д. И. Похитонов ничего не диктовал, ни на чем не настаивал. Обладая превосходной памятью, он, почти не глядя в партитуру, приветливо смотрел на солистов, артистов хора, артистов оркестра. За певцом он следил с величайшим вниманием и по его лицу было видно, какое удовольствие ему доставляет хорошее пение. Похитонов мало что мог предложить артисту своего. Но он так артистически, так выразительно и с таким удовольствием показывал, как пели артисты прошлых поколений, что это было не без пользы. К тому же, он удивительно точно помнил, какое у певца дыхание, кто как фразировал, нюансировал, филировал и т. д. Его очень любили. Когда артисты очень любят дирижера, это не все понимают. По мнению некоторых, дирижер должен прикрикнуть, приструнить, призвать к порядку, словом, держать исполнителей в «ежовых рукавицах». Помню, как А. В.

Луначарский, смеясь, сказал мне однажды: «Вас надо кормить сырым мясом, чтобы вы были злее».

В. И. Сук был совсем другим. Когда он появлялся за пультом, все замирало. Все подтягивались, напрягали внимание. Боялись: чуть что не так, вспыхнет скандал. Более того. Знали, что скандал обязательно вспыхнет, только нельзя было предвидеть, по какому поводу. Сук был очень требователен. И имел на это право. Не знаю, кто еще так видел и слышал все насквозь, как Сук. Никому от него не могло быть поблажки. К певцам он был, однако, очень внимателен. Правда, это внимание отличалось от похитоновского. За певцом Сук внимательно следил, но он его и направлял. И его тоже очень любили. Любили за все, в том числе за постоянную и неутомимую инициативу.

В виде интермедии могу рассказать о своей встрече с первоклассной турецкой певицей Лейлой Генджер. В начале шестидесятых годов она пела в Большом театре «Травиату». Пела очень точно, тщательно заботясь о выполнении всех авторских нюансов; тем неожиданнее была маленькая вольность, которую она себе позволила в арии. Я остановился, немного удивился, однако, сделал отметку у себя в партитуре. Так как она перед этим пела «Травиату» с Караяном, я ее спросил: «А Караян также сделал отметку у себя в партитуре?» Она ответила: «Нет, что вы! Он сказал, что такое отклонение недопустимо». Я спросил: «И вы не настаивали?» Она сказала: «Нисколько не настаивала, я очень люблю, когда дирижер берет меня в руки». Хорошие слова и мне полезно было их услышать.

Вячеслав Иванович Сук всех брал в руки и держал очень крепко. Это нравилось, именно за это его и любили. Не хочу вызывать радость у своих коллег, которые, может быть, решат, что достаточно всех взять в руки, чтоб тебя полюбили. Это зависит от того, какие руки. Молодой певец поначалу очень надеется на дирижера, рад, что может опереться на него. Но если вскоре он услышит, что кругом поют кое-как, что оркестр играет небрежно, то всякая радость пропадет. Вот этого у Сука не могло быть.

Выше я рассказал о случаях нарушения этических норм знаменитейшими артистами. Рассказал не затем, чтоб развлечь читателя, тем более, что случаи-то эти очень грустные. Но рассказанные мне непосредственно самим Суком, эти истории произвели на меня большое впечатление, и я над ними часто задумывался. Вот какие выводы можно сделать. Никто не имеет права жить, работать, общаться с товарищами в сознании своей исключительности. Как бы высоко ни был ты оценен, как бы очевидно ни было, что ты по дарованию значительно превосходишь остальных, ты сам никогда не должен об этом

напоминать. Сегодня тебя не носят на руках? Терпи. Не устраивай по этому поводу скандала. Не швыряй в директора чернильницей (такой случай тоже был и тоже в Большом театре). Общение между дирижером и артистом должно быть высоко этичным. А это возможно лишь на основе подлинной высокой внутренней культуры. Она совершенно не зависит от образования, от того, сколько университетов ты окончил. Можно быть кочегаром и обладать большой внутренней культурой, а случается, что и академик начисто ее лишен. Это дело самовоспитания, требовательности к себе, того, что называется взыскательностью. Артист с удовольствием прочтет в рецензии, что он «взыскательный художник», но не задумается над тем, с кого он «взыскивает» и так ли уж много взыскивает с себя самого?

Выше я говорил, что в театре надо быть горячим. Это действительно так. Работа наша связана с большим напряжением нервов. Но есть одно деликатное обстоятельство. В конце декабря 1968 года в «Правде» была помещена замечательная статья. Процитирую только заголовок: «Учитесь властвовать собой». Вероятно, автор меньше всего адресовал свою статью нам, артистам. Но я бы советовал и артистам, и дирижерам задуматься над этими пушкинскими словами. Постоянное этическое самовоспитание — одно из главных слагаемых в совершенствовании артиста. Можно иметь хороший слух, композиторскую технику, уметь играть на фортепиано и на скрипке, иметь и другие дирижерские качества, но не быть этически воспитанным— этого достаточно, чтоб потерпеть крушение.

Как пример артиста высокой внутренней культуры я хочу привести С. Я. Лемешева. Из всех знаменитых (позволю себе сказать — великих) артистов, с которыми я работал, Лемешев мне наиболее импонировал. На занятия, на спевки он приходил не учить, а сверять, насколько вливалось в общее русло то, что он сделал самостоятельно. Сам артист был немногословен, но очень внимательно слушал всех остальных. Не могло случиться, чтоб он попросил пройти его места пораньше. Не могло потому, что Лемешев проявлял живой интерес ко всему, что связано со спектаклем, но также и потому, что это было бы обидно для всех других участников спевки. Сергей Яковлевич никого никогда не перебьет, не будет перешептываться. Он — весь внимание. Если с чем-нибудь не согласен, Лемешев об этом прямо скажет, но спор никогда не выйдет за рамки допустимого, будет соблюдено достоинство — и собственное, и оппонента. А вот другая иллюстрация: в Большой театр приезжают из Парижа на гастроли два артиста: сопрано Жори Буэ и баритон Роже Бурдэн — петь

Татьяну и Онегина; они поют эту оперу в парижской Grande Opera. Естественно, идут спевки, сценические репетиции и одна оркестровая. Мы, как всегда в таких случаях, внимательны к гостям, помогаем им войти в наш ансамбль. Наступает спектакль. Все идет благопристойно. Но вот выход Ленского и Онегина. Для меня нет ничего необычного в том, что при появлении Лемешева весь зал взрывался овацией. Спектакль вынужденно останавливается, и в зале долго гремят несмолкающие аплодисменты. На моей ответственности найти нужный момент, чтоб перебить их (иначе конца не будет) и двинуться дальше. Может быть, со стороны публики это не очень вежливо по отношению к гастролерам, но что поделаешь? Стихия!

Мне особенно запомнился испуганный взгляд m-me Буэ. Она посмотрела в кулису, бросила взгляд на меня, не сразу поняв, что происходит. Я потом попросил ее извинить меня, что не предупредил об этом обязательном взрыве аплодисментов, если Ленского поет Лемешев. А она с жаром воскликнула:

«Кто мог подумать? Ведь он на всех репетициях держал себя так скромно!». Вероятно, Сергей Лемешев по примеру Дм. Смирнова должен был на оркестровой репетиции выбрать подходящий момент, подойти к рампе и заявить: «Я сам себе господин». Но вот этого от него никак нельзя было дождаться. И рядом грустная мысль: значит, и француженка считала, что большой артист должен держаться нескромно?

Установление творческого контакта — всегда долгий и трудный путь. Я уже говорил, сколь сложно положение актера-певца. Все его творчество строится на памяти, на ассоциациях. У дирижера есть партитура, в которой отмечено все до мельчайших деталей и которая в случае нужды всегда перед глазами. У артистов оркестра есть партии. У артистов хора также вся надежда на память, но если на какое-то мгновение она вдруг откажет, «шторка» закроется, то рядом сосед справа и сосед слева, которые спасут. И только у солиста вся надежда на память. Откажи она на мгновение, и дело плохо. Суфлер подскажет слова, но это не спасенье.

Актер хорошо знает свою партию. Но есть много важных подробностей, которые находятся и устанавливаются в общении с дирижером. Дирижер должен быть более искушен в конкретизации этих подробностей. Артист может их чувствовать, подразумевать, но не уметь точно их определить. Здесь помощь дирижера особенно ценна. Ко всем подобным подробностям я отношу моменты дыхания, произнесения слов, совпадения вершин логических с вершинами музыкальными, нюансировки и много другого. Дирижер должен знать законы орфоэпии (науки о

правильном произношении слов). Тут много тонкостей и обязательно надо быть в курсе их. Наука эта движется — живой язык вечно в движении и то, что вчера было правильным, может оказаться сегодня неприемлемым. Есть по этому вопросу хорошие пособия (например, сборник «Русская речь», издается раз в две недели). Но главное здесь, конечно, слух.

Важным моментом является собственно дикция. Однако четкое, чеканное произношение отдельных слогов и букв отнюдь не свидетельствует о хорошей дикции. Главное — это фраза и мысль. В дикции, в произношении слов не нужно нарочито усердствовать. Характер произнесения слова обязан гармонировать с характером певческого звукоизвлечения. Все музыкальные нюансы должны быть настолько естественными, словно бы певец является их автором. Словом, вся работа должна остаться «за кулисами», чтобы только очень опытный человек, хорошо знающий театр, угадал, сколько труда вложили дирижер и режиссер.

Нюансировка — очень важный момент, связанный и с звучанием партитуры и с течением драматического действия. В оркестровых голосах обычно очень тщательно проставлены все нюансы. Что же касается вокальных партий, то в них указаний гораздо меньше. Как-то, когда я собирался на спевку «Майской ночи», В. И. Сук мне посоветовал: «Если партии все хорошо знают, то вы постарайтесь, чтоб не весь спектакль пели forte, это будет очень хорошо».

А Станиславский как-то сказал: «Если будут понятны все слова, которые вы поете, то это будет революция в оперном искусстве».

К. С. Станиславский всегда настаивал, что только действенность слов сделает их доступными слушателю. Его занятия над словом (не над дикцией!) всегда были очень увлекательными. Вспоминается, как Станиславский работал над фразой Лариной: «Я думаю, плясать всегда готова». Из-за обилия согласных и из-за быстрого темпа произнесение этих слов очень затруднено. Станиславский над одной этой фразой работал так терпеливо и так увлеченно, что никто не заметил, как прошло время. Дикции Станиславский уделял особое место. Он настаивал, что ею нужно постоянно заниматься, чтоб совершенствовать свою речь. Наслушавшись его уроков, я сам стал заниматься дикцией, но, к сожалению, очень мало в этом преуспел.

Из всего вышесказанного встает вопрос, как актеру запомнить что от него требуется? В. И. Сук и А. М. Пазовский считали

необходимым многократные ежедневные повторения. А. М. Пазовский, занятия которого были очень интересными, настойчиво, неукоснительно и строго формулировал свои требования, повторяя их изо дня в день. В конце концов музыкальная линия формировалась с полной определенностью и четко фиксировалась. Так же работал и Н. С. Голованов, но он кроме того требовал, чтоб у всех исполнителей были карандаши и каждое его указание немедленно фиксировалось в нотах. Если артист испытывал затруднение, то Голованов сам резким росчерком ставил «точки над і». Нюансировка его была контрастной. В противоположность Голованову А. Ш. Мелик-Пашаев любил мягкие, завуалированные полунюансы. Этому стилю соответствовали и все его занятия с вокалистами. Но вокалисты были одни и те же, и успех всецело зависел от их памяти. Если однажды что-нибудь успешно прошло, очень полезно напомнить об этом перед следующим исполнением. Именно потому, что однажды уже удалось.

Артисты, идя на спевку к В. И. Суку, заранее знали, где и о чем он будет напоминать. Так и должно быть. Импровизировать нам нельзя. Если дирижер сегодня предложил что-то интересное, а завтра сам об этом забыл, то его находка пропадет без пользы, никто ему о ней не напомнит. Необходимы, однако, некоторые оговорки.

Первая: при исполнении некоторый элемент импровизации все же необходим. В опере он более ограничен, чем при исполнении симфонической музыки, но допусти́м и даже желателен как у дирижера, так и у актера. При этом, конечно, необходим большой самоконтроль, так как оперный «корабль» состоит из большого количества «механизмов» и маленький поворот руля может существенно повлиять на его «курс». И тем не менее, без известной доли импровизации исполнение не может быть живым и одухотворенным. Я никогда не слышал С. В. Рахманинова, но знал очень многих из тех, кто с ним играл, пел, слышал его в спектаклях и концертах. Все сходятся на том, что он был выдающимся оперным дирижером. И все рассказывали, как на спектаклях, концертах он поражал новыми, неожиданными открытиями. Были ли эти открытия неожиданными и для него — это тайна. Наверно, что-то немножко должно быть недоговорено. О немногословности Рахманинова на репетициях я слышал от А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, А. В. Неждановой, С. И. Мигая. Я очень благодарен им за их интересные рассказы, которые помогли мне воссоздать в воображении образ этого замечательного, неповторимого, всеми любимого музыканта…

Вторая оговорка: то, что в опере, в совместной работе находится и фиксируется, делается, конечно, не на один раз. Но и не на всю жизнь. Всегда надо помнить о зрителе-слушателе. У него не должно быть впечатления, что спектакль идет в сто первый, в тысячу первый раз. А такое впечатление может создаться, даже если спектакль идет гладко и не к чему придраться. Искушенный зритель сразу обнаружит это по многим признакам. Зритель неискушенный, может быть, сразу всего не заметит, но и его спектакль не захватит. Здесь, правда, не все зависит от дирижера. Ну, как заставить артистов балета, исполняющих свой номер, отказаться от скучающего, равнодушного выражения лица? Разве что «поддать жару», взять такой темп, чтоб на лице у них появилась тревога и озабоченность? Но это значит уйти еще дальше от художественных идеалов. Артисты хора, которые должны бы взволнованно выбежать на сцену, где происходит что-то необычное, выходят совершенно безучастными. Им гораздо важнее скорей занять на сцене местечко поудобнее, чтоб видно было дирижера, и тогда можно петь свои тревожные реплики уверенно и очень спокойно. Все это порой предельно обнажается. И в музыкальном исполнении, внешне безукоризненном, можно услышать отсутствие творческой взволнованности— идет привычная работа, не более того. Дирижер должен прежде всего следить за самим собой. Если он холоден, не увлечен, то нельзя и надеяться, что кто-нибудь его выведет из этого состояния, вызовет в нем творческий порыв. Если зажечь, увлечь коллектив можно лишь и только при большой личной увлеченности, то привести тот же коллектив в состояние творческого «покоя» очень легко. Как удивительно странно иной раз бывает. Вот один дирижер сменил другого. Сохранены прежние темпы, осталась неизменной трактовка, не упущена ни одна из подробностей. Но спектакль мертв. Нет, решительно дирижерство — дело темное!

Один из ключевых моментов подготовки нового спектакля, это первая установка на сцене декораций и включение освещения. Тут решается очень многое, и дирижер не может быть к этому безучастным. Прежде всего, только здесь могут быть выяснены акустические условия. Характер освещения, как бы это ни показалось странным, тоже очень важен для дирижера. Я посоветую музыкальному руководителю спектакля вскарабкаться на сцену и посмотреть, в каких условиях «живут» или «будут жить» актеры. Я не случайно сказал «вскарабкаться». Сцена гладкой не бывает. Там всегда много всяких конструкций, сооружений, лесенок и пр. Для зрителя-слушателя они, вероятно,

нужны, помогая восприятию. Но все-таки на них приходится карабкаться, дирижеру по доброй воле — однажды, а актерам ежедневно. А ведь не каждый актер — спортсмен-альпинист. Чтоб не предстать ретроградом, я уточняю, что всегда был сторонником интересных и смелых режиссерских находок, поисков художника. Если это себя не оправдает, будет на их совести. Но рисковать надо. И режиссер, и художник берут на себя громадную ответственность, останавливаясь на каком-нибудь смелом, новаторском решении. И дирижер должен быть вместе с ними. Он разделяет их риск. У дирижера нет такого опыта, такого наметанного глаза, как у режиссера и художника. Сколько ни всматривайся в эскиз, или даже в макет, как ни напрягай свое воображение, ты не увидишь задуманного спектакля во всей его динамике. Но ты должен верить режиссеру и художнику, должен понять и разделить их замысел. Если дирижер не доверяет режиссеру и художнику, он не может с ними работать. К тому же, у нас у всех одна и та же партитура, к которой в конечном счете все сходится. Только там для уха все изложено очень точно и в мельчайших подробностях, а для глаза очень скупо, лаконично, в общих чертах. Приходится в решении для глаза заимствовать то, что написано для уха. Дирижер должен в этом помочь.

Станиславский меня позвал однажды, чтоб я присутствовал при его встрече с художником С. Ивановым, принимавшем участие в постановке «Бориса Годунова». Позвал, чтоб я учился, и я бесконечно благодарен ему за это. Очевидно, это была не первая их встреча. Иванов принес макет сцены у Василия Блаженного. Это абсолютно не было похоже на официальный акт приемки — сдачи, на которых позднее мне так много приходилось присутствовать. Нас было только трое — Станиславский, Иванов и я, затаивший дыхание. Станиславский спрашивал Иванова так, как будто не Станиславский, а он — Иванов — ставил спектакль. Вопросы сыпались один за другим: «Где будет встреча?» (предполагалась встреча Бориса с Юродивым — самое главное в этой сцене), «Куда уходят бояре?», «Откуда появится Митюха?», «В какой точке будет находиться Борис во время кульминации — „Хлеба, хлеба?“». Иванов на все эти вопросы серьезно и уверенно отвечал. Вот ведь какой был художник! Делая эскиз, макет, он видел весь спектакль, видел в действии, в динамике. Такова была школа Художественного театра. Того же самого Станиславский требовал и от дирижера. Но к этому мы еще вернемся.

Говоря о том, что актерам приходится на сцене «карабкаться», я упрекаю и наших оперных певцов. Слишком мало они уделяют

внимания гимнастике, пластике тела. Слишком рано начинают полнеть. После первой прибавки зарплаты, первого звания, глядишь, поползли килограммы. Я вспоминаю незабываемые спектакли В. Э. Мейерхольда. У него актеры, как правило, были мастерами акробатики, которая являлась одним из элементов биомеханики — дисциплины, созданной Мейерхольдом для постижения актерского мастерства.

Над решением постановки дирижеру приходится задумываться не меньше, чем режиссеру или художнику. Казалось бы, партитура у меня есть, я ее хорошо знаю, к тому же дирижировал этой оперой и раньше, чего же мне искать? Дескать, у меня все найдено. Жестокий самообман! Нельзя так учить, как нас учили, нельзя так играть, как до нас играли, нельзя так ставить, как до нас ставили. Станиславский предостерегал: «Не вздумайте сегодня повторить свой вчерашний спектакль». И это действительно так. Сыгравши что-нибудь хорошо (хотя бы по своим ощущениям), пытаешься при следующем исполнении это воспроизвести, вспоминая, как это было в прошлый раз, и оказываешься у разбитого корыта. Все эмоции надо воссоздавать заново. К тому же дирижер не может существовать отдельно, изолированно от всего остального. Разве можно разграничить — где кончаются функции дирижера и начинаются функции режиссера?

Дирижер, режиссер, художник должны быть единомышленниками, хорошо сработавшимся ансамблем. Всякая попытка подмять под себя две другие стороны обречена на провал. Даже великий Клемперер не достиг большого успеха в берлинской опере, заявив, что там, где главенствует он, актеры, режиссер, художник не могут играть решающей роли. Но зритель-слушатель рассудил иначе. Он не мог оставаться равнодушным к такому дирижеру, как Клемперер, но он хотел видеть и слышать таких же выдающихся актеров-певцов. Вальтер Фельзенштейн — выдающийся режиссер, и все же его спектакли смотришь и слушаешь с чувством досады. Все тщательно сделано, хорошо разучено, но в исполнителях не ощущается вдохновения. Очевидно, у него не было единомышленников. А один в поле не воин, кем бы ты ни был.

Для сравнения приведу слова Станиславского, как их запомнил. Я от него неоднократно слышал перед генеральной репетицией или перед премьерой: «Я сделал все. Моя работа вам хорошо известна. Вы понимаете, как все это хрупко. Теперь все в ваших руках. Актеры ждут от вас очень многого. Когда актер движется по извилистой линии своей роли, ваш долг открывать перед ним калиточки. В ваших руках такое могучее оружие, как

музыка».

Станиславский понимал, что спектакль не может быть выигран, если музыкальное исполнение не будет вдохновенным. Об этом он заботился постоянно, а не только когда напутствовал меня.

Я уже говорил, что освещение декораций и сцены — момент, к которому дирижер не должен оставаться равнодушным. Дело в том, что художник, выбирая световую гамму, думает о зрителе. А дирижеру нужно проверить, насколько хорошо будет видеть и ориентироваться актер. На сцене он видит гораздо хуже, чем в обычной обстановке. Научиться на сцене смотреть — особое искусство. Бывает, что чем лучше актер освещен, тем хуже он видит Сам. А если на нем концентрируется свет, направленный из двух противоположных осветительских лож, то он никуда от него спастись не может — он «схвачен» так же надежно, как самолет, попавший в перекрестные лучи зенитных прожекторов. В таких случаях очень может быть, что актер на вас смотрит, но он ничего не видит и напрасно рассчитывать, что ваши сигналы будут им восприняты. Так что не удивляйтесь, если окажется, что вчера на репетиции при дежурном свете все шло гладко, а сегодня актер то и дело спотыкается — и в прямом, и в переносном смысле. Надо какое-то время, чтоб он приспособился к световым условиям. Но всем не терпится! Немедленно начинают давать указания дирижер, режиссер, концертмейстер. Костюмер бежит на сцену, чтоб поправить складку нового костюма. Учитель фехтования в отчаянии, что его уроки дали такой малый результат, — в зале, а то и на сцене он делает парады воображаемой рапирой, призывая актера не забыть обязательные классические приемы. Экспансивный артист оркестра прямо из оркестровой ямы дает ценнейшие вокальные советы. Он тоже не может подождать.

В такой наэлектризованной ситуации, когда «истцов» много, а «ответчик» один — актер, мне хочется сказать своему коллеге: дорогой мой товарищ! Будьте мудры! Если вы решились с этим актером выступать, значит, вы ему доверяете. Он профессионал. Он сам озабочен тем, чтоб не выступить кое-как. У него сейчас напряжены все нервные центры. Он должен что-то продумать, запомнить, зафиксировать какие-то ощущения. Не наседайте вы на него!

Однажды я сказал М. М. Ипполитову-Иванову:

«Михаил Михайлович! Надо виолончели выровнять. Они вместо секст квинтами играют».

А он ответил:

«Поверьте, дорогой мой, что они великолепно сами выровняются, без всякой нашей с вами помощи». И был прав. И вот, при такой ситуации, вы вскоре увидите, что все горячие выкрики, летящие со всех сторон, проходят как-то мимо внимания актера, он взглядом кого-то ищет, и вы вскоре обнаруживаете, что он ищет не кого иного, как вас. В этом нет ничего удивительного. Актеру тоже нужны единомышленники. И первым единомышленником для него должен быть дирижер — с ним актер неразлучен, с ним ему играть, между ними постоянно действует «взаимовыручка в бою», а это очень связывает и творчески, и этически. Костюм, свет, общение с партнером, рапира, все это очень важно и актер к этому серьезно относится. Но превыше всего для него контакт с дирижером. Ошибочно было бы думать, что контакт заключается в том, что актер не сводит с дирижера глаз.

В один из первых дней моей работы в театре Станиславского Владимир Сергеевич Алексеев, брат К. С. Станиславского, высокообразованный человек, на склоне лет ставший режиссером, сказал мне строго:

— У нас в театре актерам запрещено смотреть на дирижера.

Я обрадовался:

— Ну, так это гора с плеч! Не надо давать вступления!

Он забеспокоился:

— Как это «не надо давать вступления»?

— А какой же смысл их давать, если нельзя смотреть?

Он немного задумался. Потом сказал:

— Смотреть-то нельзя, а вступления-то давать нужно.

И он был совершенно прав. Вступления нужно давать всем и всегда. Плох тот актер, который недоучил партию и поет в расчете на дирижера (а то и на суфлера, для чего подбирается поближе к его будке). С таким актером лучше дела не иметь. Но и актер, хорошо знающий партию, должен получать все свои вступления, независимо от того, в каком положении он находится! Хороший актер очень многое улавливает боковым зрением. Вступление от дирижера ему нужно как подтверждение. Это очень важный психологический момент. Получая подобные подтверждения, актер постепенно «набирает высоту», доходя до высокой степени эмоционального накала.

Нет ничего нелепее и ужаснее, чем актер, прикованный к дирижеру, не сводящий с него глаз. Зритель же, естественно,

смотрит на актера. Видя, однако, что актер, несмотря на острую сценическую ситуацию, на появление новых персонажей, от которых по пьесе зависит его судьба, все же упрямо уперся глазами в одну точку, зритель невольно начинает смотреть туда же, полагая, что именно здесь центр всех событий. В результате — актер смотрит на дирижера, зритель смотрит на актера и на дирижера, дирижер смотрит в партитуру (по всей вероятности). Вот и весь «ансамбль». Здесь далеко до искусства.

Теперь сделаем еще одну экскурсию. Пройдем в кулисы. И именно в те, за которыми расположен хор. Хору надо одну или две строфы спеть за кулисами, затем выйти на сцену. В партитуре обычно все это обозначено, но не всегда есть возможность в точности следовать этим указаниям. Многое зависит от того, насколько просторны входы и выходы. Бывает, что в музыке звучит торжественное шествие, а хор торопливо протискивается через декорации и спешит сгруппироваться, чтоб поспеть к вступлению tutti. Это значит, что художник плохо рассчитал «пропускную способность» своих декораций. Часто бывает, что хор выходит на сцену, продолжая пение. Это очень трудно и требует от артистов хора наивысшего мастерства. К тому же, необходимо, чтоб на сцене первой оказалась та группа, которой поручен мелодический рисунок, если же вперед выйдут средние голоса, то они «задушат» мелодию, оставшуюся за кулисами. Это вызывает вынужденную перегруппировку, артистам хора приходится заново пристраиваться, заново искать «чувство локтя» (которое у артистов хора очень высоко развито и которым цементируется ансамбль).

Но мы еще в кулисе и артистам хора еще предстоит получить вступление от хормейстера, который находится тут же. Волнующий момент! Здесь волнения гораздо больше, чем на сцене или в оркестре. Такое ощущение во всяком случае у меня. Подумайте: полная тишина. Неслышно собираются артисты хора — за сценой шуметь нельзя, нельзя даже шепнуть что-нибудь соседу. Шум может проникнуть в зал, а главное — все вслушиваются, у всех напряжено внимание. Каждый, кто окажется здесь, невольно останавливается, поддавшись общему гипнотическому состоянию. Как правило, в кулисе темно. Есть телевизор, беззвучно показывающий крупным планом дирижера за пультом. Это большое удобство. Но главная фигура здесь— хормейстер. Он стоит неподвижно. Вероятно, волнуется (как не волноваться!), но все это скрыто. В моем сознании возникает странная параллель: сцепщик поездов (когда-то была такая должность на железной дороге). Он стоит между рельсов. За спиной у него громада торца одного из вагонов. Другая, такая же

громада медленно на него движется. Настанет мгновение, звякнут буфера, и он должен будет именно в это мгновение набросить звено гигантской цепи на столь же гигантский крюк, свистнуть в знак того, что сцепка произошла, и, идя между вагонами вместе с составом — мгновенное торможение невозможно, сделать еще несколько операций, требующих силы, ловкости, быстроты. Но сейчас он стоит. Он неподвижен. Мальчишкой (если случалось) я с восхищением смотрел на сцепщика и поддавался гипнозу этой наэлектризованной атмосферы. С таким же восхищением я смотрю на хормейстера, ведущего закулисную передачу. Так же, как сцепщик, он сейчас неподвижен, но должен начать действовать сразу с полной мощностью и энергией, и отклонение хотя бы только на одну шестнадцатую связано с крупной художественной аварией. Приходит хормейстер на свое место с маленьким запасом времени. Так же, как рентгенологу необходим какой-то срок, чтобы зрение адаптировалось и после дневного света было способно во всех подробностях читать бледную рентгенограмму, так и хормейстеру надо адаптировать слух, чтобы по долетающим со сцены звукам «прицелиться» к подаче вступления. Хормейстер ориентируется по телевизору, но главным образом, по собственному инстинкту и чутью. Глядя на телевизор, он интересуется не столько взмахом дирижера, сколько всем остальным. Например, дирижер начал умерять звучание оркестра. Значит хор, кажущийся здесь очень громким, в зале звучит недостаточно рельефно. Можно усилить звук. За кулисами хор очень послушен. На сцене у него не всегда есть возможность смотреть на дирижера, так как возникает много отвлекающих задач. За кулисами другое дело, здесь все внимание на хормейстера, того самого, с которым хор ежедневно работает по несколько часов и которого хорошо понимает по самому незначительному движению. Но вот по сигналу помощника режиссера хор, не прекращая пения, начинает выходить на сцену. Этот ответственный момент требует повышенного внимания хормейстера. Взмах его делается более крупным, он смотрит то на сцену, то на телевизор, может, сам немножко подпоет с хором, чтоб лучше его «зарядить», и так пока последний артист не окажется к нему спиной. Да и здесь нельзя ослаблять внимание: все артисты хора должны пройти «мертвую зону», когда они уже вышли из сферы влияния хормейстера, но еще не попали в сферу влияния дирижера. Надо сказать, что артисты оперного хора, какие бы сложные сценические задания на них ни лежали, никогда пением не поступятся. Возможно, это инстинкт.

Я вспоминаю совершенно невероятный случай. Выход графини с приживалками в «Пиковой даме». Одна из приживалок,

очень старательная, пела «благодетельница наша», пожирая глазами графиню, пятясь и мало заботясь о том, что у нее за спиной. Бац! И она оказалась в осветительской будке. В зале шум. Но меня поразило другое: с трудом выкарабкиваясь из осветительской будки, она все время продолжала петь! Я не уверен, что она пропустила хоть одну ноту в момент падения. С тех пор я не удивляюсь, когда вижу, что артисты хора в трудных, порой совершенно неожиданных сценических положениях продолжают петь — не формально, а как артисты-художники. Только какой-нибудь совершенно экстравагантный случай может послужить причиной того, что хор поет нестройно. Если у вас глаз наметан, вы обнаружите, например, что все они душимы хохотом. Чем он вызван, вы узнаете в антракте, — вам об этом расскажут человек пятьдесят — восемьдесят, каждый в своей версии. Но это бывает чрезвычайно редко, и за это сердиться нельзя, хотя хормейстер может немного и посердиться. Мы еще вернемся к хору, я пока еще почти не коснулся самых животрепещущих моментов нашей совместной с ним работы.

А пока я хочу назвать только некоторых из тех замечательных мастеров хорового пения, с которыми я имел счастье работать. Это Ульрих Осипович Авранек, Николай Михайлович Данилин, Александр Васильевич Свешников, Владимир Павлович Степанов, Георгий Александрович Дмитриевский, Авенир Васильевич Михайлов, Михаил Георгиевич Шорин, Клавдий Борисович Птица, Иван Михайлович Кувыкин, Владислав Геннадиевич Соколов, Александр Александрович Юрлов, Александр Григорьевич Мурин.

Но когда я говорю об оперном хоре, о практике театральной хоровой работы, у меня всегда перед глазами Александр Васильевич Рыбнов, главный хормейстер Большого театра, изумительный мастер закулисных передач и прекрасный организатор всех хоровых эпизодов на сцене. Когда я смотрю в Большом театре новый спектакль, то сквозь изобретения режиссера (любого, в том числе Б. А. Покровского) я вижу работу А. В. Рыбнова. Именно вижу, а не только слышу, потому что когда режиссер, даже очень опытный, делает постановку, Рыбнов не только присутствует на репетиции, исполняя свои обязанности хормейстера. Он внимательно следит, как вырисовывается сцена, и очень ловко корректирует работу режиссера, не нанося ей никакого ущерба. Быстрота, с какой он рассчитывает сценические комбинации, просто поразительна! Ведь медлить нельзя. Когда сцена будет зафиксирована, вносить коррективы сложнее. А случается, что эту группу надо немного отодвинуть вглубь, другую чуть повернуть больше к залу, откуда-то забрать трех человек, куда-то прибавить двух. Режиссер должен разъяснить

артистам хора их задачу, чтобы их действия были мотивированными. Бывает, что проходит много времени, пока все это «закипит». А Рыбнов действует тут же. Он просто берет какого-либо своего артиста за плечики и немного переставляет. Выясняется, что и для звучания так лучше, и петь удобнее, да и режиссер доволен. Ведь режиссер в общем-то ставит. Ну, а Рыбнов чуть переставляет. Александр Васильевич Рыбнов мой товарищ с консерваторских лет. Он очень горячий. Мое мнение: в театре надо быть именно таким. Есть в театре и холодные, расчетливые, притом очень преуспевающие люди. Они, очевидно, другого мнения.

Возвращаясь к спектаклю после долгого перерыва, или после летнего отпуска, надо пересмотреть все заново, над чем-то задуматься, где-то усомниться в самом себе. Переиначить что-нибудь в идущем уже спектакле, отказаться от уже найденного, ставшего привычным, дело очень трудное. Но необходимое. Разве плохи были самолеты Ильюшина, на которых мы летали двадцать пять лет тому назад? Но он конструирует все новые и новые системы, и не потому только, что техника идет вперед, а потому, что его творческая мысль не может остановиться, он постоянно в творческом поиске. А мы к старым, то есть «текущим» спектаклям подчас относимся без всякого творческого порыва — идет более или менее пристойно, ну и хорошо, чего тут еще искать. Так называемый «служебно-строевой репертуар» (есть такой термин у военных капельмейстеров).

Станиславский говорил: «Надо чтобы трудное стало привычным, из привычного— легким, из легкого — приятным». Мне эта формула очень запомнилась, и я не раз проводил параллель между ею и своими реальными ощущениями. Однажды я у него спросил: а что, если приятное становится надоедливым, почти противным? (Я продлил его цепь, исходя из собственных ощущений). Он ответил, что это значит, что я оказался во власти штампа. Значит, надо вернуться к первому звену, то есть то, что было легким и приятным, опять должно стать трудным. Когда была возможность поговорить со Станиславским, я не раз к этому вопросу возвращался. Репертуар у нас в ту пору был маленьким, если дирижируешь в сезон тремя операми, это уже казалось много. Да весь сезон готовится одна новая постановка, над которой работали и в прошлом сезоне, и по всей вероятности будем шлифовать ее и в будущем. Правда, это работа со Станиславским. Идя на репетицию в Леонтьевский переулок (теперь улица Станиславского), я знал, что буду участником чего-то необыкновенно интересного. Случалось, что Константин Сергеевич становился озабоченным, задумывался, искал. А найдя,

говорил не сразу — надо было еще подыскать понятную для нас формулировку. Мы по наивности иногда даже роптали: что ж он не готовится к репетициям! А сейчас я думаю — как это замечательно, когда режиссерский замысел рождается у тебя на глазах! С тех пор мне больше не пришлось быть в такой атмосфере…

Как бороться молодому артисту, чтоб не оказаться во власти штампа? Станиславский подсказывал единственный выход — каждый раз искать заново. Это подтверждается практикой больших артистов. В начале двадцатых годов Отто Клемперер впервые приехал в Москву. Он выступил с оркестром Большого театра. Тогда днем по воскресеньям симфонические концерты давались в самом театре. К этому с большим одобрением относился А. В. Луначарский, который присутствовал на всех концертах, а иногда и выступал с вступительным словом. Душой подобных концертов был выдающийся музыкант и блестящий организатор Виктор Львович Кубацкий. Это были замечательные концерты. И сейчас, по прошествии более, чем полувека, впечатления мои от них столь же свежи и волнующи. Из дирижеров, кроме Клемперера, выступали Оскар Фрид (он первым из западных дирижеров посетил Советский Союз), Бруно Вальтер, Густав Брехер. Помню также концерты под управлением Вячеслава Сука и Эмиля Купера. Солистами выступали Эгон Петри, Артур Шнабель, Жозеф Сигети, Александр Гольденвейзер, Генрих Нейгауз, Надежда Голубовская. Я до сих пор помню Седьмую симфонию Бетховена под управлением Клемперера. Это было поистине гигантское исполнение по глубине замысла и по яркости звучания. Я запомнил много подробностей и позже, став профессором консерватории, рассказывал об этом необыкновенном исполнении своим студентам.

Прошло лет пятнадцать, Клемперер снова в Москве и снова Седьмая симфония Бетховена. Вместе со студентами я шел в концерт, предвкушая удовольствие, в частности от известных уже мне деталей, так поразивших в первый раз. И что же? Исполнение было столь же грандиозным, но известные мне подробности куда-то улетучились, их место заняли другие, не менее выразительные находки. Это говорит о вечном поиске, без которого не может существовать беспокойная артистическая душа.

Стремление продолжать искать, хотя, казалось бы, уже все найдено, свидетельствует о творческом горении артиста. В искусстве, как мне кажется, очень трудно стоять на месте, даже если это место тебе представляется кульминацией твоих достижений. Можно идти либо вперед, либо назад. Когда я встречаюсь с каким-нибудь именитым гастролером и он мне с

гордостью говорит, что эту партию сделал с маэстро таким-то, я спрашиваю: когда? Выясняется, что лет пятнадцать тому назад.

— И эти пятнадцать лет все остается в полной неприкосновенности?

— Да. — Здесь нужно задуматься. Артист пятнадцать лет повторяет свое же, но вчерашнее? А жажда нового? А творческий поиск? Я все стесняюсь спросить у Аркадия Райкина, как он выходит из положения, когда ему приходится месяцами ежедневно играть одно и то же, да еще два раза в день? Я имею в виду не физическую нагрузку (которая, разумеется, тоже огромна), а необходимость ежедневно дважды(!) искать заново одно и то же. Он — думающий артист и, вероятно, мог бы на эту тему рассказать много интересного.

В 1924 году, будучи еще студентом композиторского факультета Московской консерватории, я имел производственную «нагрузку». В мои обязанности входило инструментовать для оркестра в составе одиннадцати исполнителей музыку к спектаклям Московского театра сатиры, которую обычно очень талантливо сочинял дирижер театра Ю. Юргенсон. Оркестр состоял из двух первых скрипок, одной второй, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, валторны, трубы, ударных, фортепиано. По наброскам Юргенсона я расписывал музыку прямо на голоса, держа воображаемую партитуру в голове.

Это был интереснейший театр. На правах сотрудника я туда ходил чуть не ежедневно. В ту пору там играли такие замечательные актеры, как Ф. Курихин, В. Хенкин, П. Поль, Д. Кара-Дмитриев, Р. Корф, Е. Милютина, М. и И. Зенины, Я. Волков и др. Режиссером был Я. Гутман, а позднее в 1927 году руководил театром талантливейший режиссер, автор многих пьес и миниатюр Алексей Григорьевич Алексеев. Эвакуировавшись в город Чкалов, я в 1942 году с ним ставил оперу «Надежда Светлова» И. Дзержинского и оперетту Лекока «Тайна Канарского наследства» на его либретто в Ленинградском Малом театре оперы и балета, что для Алексеева при его музыкальности не представляло большого труда. И вот, благодаря ежедневному посещению Театра сатиры, зная спектакли почти наизусть, я стал замечать, что актеры иногда говорят текст не совсем точно. Я спросил одного из них:

— Вы, наверно, забыли слова?

И получил ответ:

— Нет, я помнил. Просто захотелось сказать что-то свое.

Тогда мне этот ответ показался странным. Какой-то своей частью он мне кажется странным и сейчас. Действительно, актеру захотелось сказать что-то свое, он и сказал. Но то, что захотелось,

для меня не странно. В Театре сатиры той эпохи, когда ставились злободневные пьесы-однодневки на острые современные темы, немного поимпровизировать не было большим грехом. Не думаю, чтоб, например, в «Маскараде» Лермонтова актер мог бы себе позволить сказать «что-то свое», даже если б очень захотелось.

И все-таки драма — это другой жанр. В опере же все диктует партитура, в отдельных строчках каждой партии предопределено, как интонируется, сколько держится каждая нота, каждое слово, каждый слог. Это все нужно знать, выучить с предельной точностью. И именно после этого раскрываются широкие творческие просторы.

Таким образом, дирижер как исполнитель должен очень умело придерживаться середины между двумя полюсами: первый — это раз навсегда заученное, окостеневшее и омертвевшее повторение того, что однажды было выучено. Второй — когда импровизируешь, всецело поддавшись чувству, темпераменту, не зная, что на тебя нахлынет через секунду.

Внимание дирижера постоянно должно быть обращено на соотношение репетиция-спектакль, или репетиция — концерт. Дело в том, что репетиция — это одно, а спектакль или концерт — совсем другое. Так, например, на репетиции должна быть приведена в полное действие вся аналитическая система: соответствует ли взятый мной темп моему замыслу, отвечает ли реальная звучность первоначальным предположениям, достаточно ли четко вырисовывается форма, хорошо ли рассчитан подъем, ведущий к кульминации, уравновешены ли звучания групп, насколько выровнен строй и т. д. до бесконечности. Эта аналитическая способность у дирижера должна быть очень развита. Без ее участия просто невозможно репетировать. Это надежный «корректор». Но подобный анализ должен быть заторможен во время спектакля или концерта. Так как если он будет продолжать действовать на полную мощность, то может почти совсем парализовать эмоциональную, собственно артистическую сторону исполнения.

Я знал дирижеров, которые на концерте так строго и внимательно следили за тем, насколько точно выполняются указания, данные на репетиции, что собственно художественной стороне, вдохновению не оставалось места. Все внимание уходило на то, чтоб проследить за выполнением всех подробностей, даже мелочей. Психологическое состояние дирижера во время исполнения сложно и складывается из многих элементов. Отдавшись артистическому чувству, что естественно и закономерно, аккомпанирующий дирижер (в опере и в концерте)

должен какую-то часть своего внимания сохранить в эмоциональном равновесии. Это необходимо. Существует солист, за которым нужно следить. Нужно все время сообразовываться с ним, вовремя поддержать его порыв, сразу почувствовать колебание, которое может возникнуть у исполнителя, и очень умело помочь ему вернуться к верному направлению. Хочу предостеречь: никогда нельзя вступать с солистом в открытую, или даже скрытую борьбу. Здесь победителем стать невозможно. Вся надежда на контакт, выработанный на репетициях и подтвержденный уже прошедшими спектаклями. Если контакт нарушился, единственное спасение — всеми силами стараться его восстановить. Борьба, любые нетерпеливые действия могут только разрушить ансамбль и далеко увести от настоящего искусства. И здесь: «учитесь властвовать собой». Хорошо советовать! А если внутри все обрывается от досады и горечи? Увы! Такова наша профессия. Потом, после спектакля объяснитесь с артистом. И то, раньше чем начать разговор, отсчитайте до десяти. Помните: вы оба в разгоряченном состоянии. А если подобное состояние вам не свойственно, все равно, дайте остынуть вашему партнеру.

Итак, разговор шел о том, из чего складываются работа и общение дирижера с вокалистами. Понятно, что очень многое осталось за скобками. Певцы настолько разные, биографии их столь различны, что только большой опыт может подсказать дирижеру, какой тон следует в данном конкретном случае избрать и какой путь дает надежду достигнуть необходимых результатов. Вряд ли можно встретить дирижера, вышедшего из певческой среды. Я знал только одного певца, увлекавшегося дирижированием, и не безуспешно. Это превосходный музыкант и в свое время очень хороший камерный певец Виктор Иванович Садовников. Одно время он регулярно выступал как дирижер. Но он любил симфоническую и камерную музыку. Не помню его концертов с участием вокалистов. В 1926 году я дирижировал радиопередачей из студии на улице 25 Октября (тогда — Никольской). В этой передаче В. И. Садовников пел с оркестром романсы, которые он сам инструментовал (редчайший случай!). Певец сам инструментовал для себя романсы! Замечу однако, что как оркестратор он себя не пощадил, так что нам сообща приходилось вносить в партитуру коррективы (мне запомнился «Полководец» Мусоргского).

Коснемся теперь самой животрепещущей темы нашей профессии: работы с оркестром. Как ни говорите, работа с певцом в студийной обстановке, позволяющая задуматься, сообща что-то

искать, работа, не имеющая строгого ограничения во времени, резко отличается от задач, возникающих у дирижера, когда он встает за пульт перед оркестром для подготовки симфонических произведений. Здесь прежде всего приходится считаться с ограниченной продолжительностью репетиций, а также с ограниченным их количеством. Предугадать необходимое время, уметь правильно его распределить, это большое искусство. В отличие от инструменталиста, дирижер дома, наедине с самим собой, может сделать очень немногое, во всяком случае, далеко не все. Центр тяжести всей предварительной работы — это репетиции.

Кому не приходилось пережить странное и очень тревожное чувство: готовишь новую вещь, долго над ней работаешь дома, наконец, наступает время исполнения. Репетиции начинаются за три дня до концерта. А афиши висят по крайней мере за десять дней. И вот читаешь на афише свою фамилию, совершенно еще не зная, как ты это сыграешь, как пойдут репетиции, каков будет результат? Только очень самоуверенный и я бы сказал — легкомысленный человек может в этот момент улыбнуться и сам себе подмигнуть: «Проскочим!» А как быть, если на репетиции обнаруживается много непредвиденного? Как это преодолеть, с какого конца подойти, имея так мало времени? А пока что концерт уже послезавтра. Может случиться, что накануне концерта все будет еще в довольно проблематичном состоянии.

В опере лучше. Там есть возможность всмотреться, определить все наиболее незащищенные места, сосредоточить на них внимание. В опере есть компаньоны, товарищи «по несчастью»: режиссер, хормейстер, концертмейстер, художник. Правда, и в опере почему-то натыкаешься на афишу как раз тогда, когда, казалось, уже почти совсем готовый новый спектакль начинает крениться на бок.

Итак, мы накануне первой оркестровой репетиции. Предвкушение первой репетиции — всегда приятное чувство. Хотя опыт подсказывает, что обязательно обнаружится что-то непредусмотренное, возникнут какие-то осложнения, тем не менее жажда реально ощутить, услышать то, что так долго вынашивалось в сознании, в воображении, берет верх. Как же вести работу? Каждый оркестр имеет свои традиции, свой стиль. Этот стиль складывается в результате длительного сотрудничества с дирижером, который не жалеет для этого трудов, и стиль работы которого наиболее импонирует оркестру. Не следует понимать упрощенно, что исполнительский стиль оркестра всецело зависит от главного дирижера. Это не так. Общение с другими дирижерами приплюсовывается к

сложившейся уже основе. И стиль в целом — это сумма всего опыта оркестра. Поэтому даже при случайных, единичных встречах с каким-либо коллективом стоит задуматься и о том, какой след потом останется, что этот коллектив почерпнет от встречи с тобой.

А при постоянной работе с одним и тем же оркестром небесполезно мысленно подвести итог: была ли встреча только «ничейной», то есть обе стороны только подтвердили, что хорошо знают друг друга, или произошло нечто большее— творческое взаимообогащение?

На репетиции очень важно следить за ее течением и развитием. Только у очень больших мастеров с первого момента воцаряется атмосфера наибольшего взаимопонимания и наибольшей продуктивности. Обычно какое-то время уходит на то, чтоб эту атмосферу создать. Не говорю уж о том, что обязательное наступление такой атмосферы никем не гарантировано. Сама собой она, может быть, и не наступит. А убедившись, что такая атмосфера возникла, нужно все время помнить, что ее очень легко потерять, «расплескать». Схематично я бы сказал так: первый час работы с оркестром продуктивен. Второй — наиболее продуктивен. Третий — менее продуктивен. Четвертый — вовсе не продуктивен. Опираюсь только на собственные ощущения, разумеется, ни для кого не обязательные. Но я хорошо знаю, что если вместо двух репетиций по два с половиной часа мне предлагают одну продолжительную в пять часов, то это далеко не то же самое, хоть и сходится арифметически.

Для того, чтоб работа протекала успешно, необходимо завладеть вниманием коллектива. А как? Если все сидят тихо, никто не отвлекается, не перешептывается с соседом, это еще не доказательство того, что вы достигли своей цели. Более того, не доказательство этого, даже когда все ваши указания послушно исполняются. Корректное, но равнодушное отношение только расхолаживает дирижера и удаляет от цели. Чувствуя, что ледяную корку равнодушия никак не оттаять, начинаешь нервничать, и вот тут — «учитесь властвовать собой». Надо, прежде всего, разобраться в самом себе. Почему так получилось, что при сегодняшней встрече артисты оркестра ничего интересного от тебя вроде как и не ждут. Не должны служить обманом и аплодисменты, улыбки, которыми тебя встретили. Есть дирижеры, которых не интересует внутреннее общение, эмоциональные «контртоки». Было бы исполнено все, что ими предлагается, а дальше — все равно. Есть дирижеры вовсе не способные к эмоциональному общению. Но не о них сейчас речь.

Существует много тонкостей в общении между дирижером и оркестром, которые постигаются только опытом. В процессе исполнения на концерте дирижер безмолвен. Предполагается, что жест его и мимика настолько выразительны, что исключают необходимость в словесных комментариях. Мне кажется, что из этого надо исходить на репетициях, не злоупотребляя правом прибегнуть к слову. Кто не испытал разочарования: на репетиции что-то рассказал, разъяснил, это было хорошо воспринято и исполнено, а к концерту улетучилось, и опять — «у разбитого корыта». Понятно, что если пять или десять раз рассказать и разъяснить, меньше вероятности, что это не уцелеет. Но такими повторениями нельзя злоупотреблять, особенно, если они качественно не видоизменяются, оставаясь на одном уровне. Надо быть настойчивым, но с оглядкой. Элемент школярства гасит эмоции, убивает живой творческий интерес. Если количество слов предполагается минимальным, то убедительность их должна быть на высоком уровне. Для всех комментариев, изложений своих пожеланий, необходимо выработать свой тон и постоянно его совершенствовать. Пожелания, указания должны быть предельно конкретными, не оставляя возможности для их произвольного толкования и тем более игнорирования. Можно говорить об интересном, полезном, безусловно нужном. Но это меньше, чем полдела. Надо, чтоб эти полезные, нужные слова с интересом выслушивались. Но и этого мало. Надо, чтоб изложенная дирижером мысль нашла свое реальное отражение в исполнении, была конкретно воспроизведена. И чтоб результат был реально ощутим. Только в этом случае можно сказать, что дирижер ведет репетицию.

Очень часто останавливать оркестр — значит взять на себя большую ответственность. Ежеминутные, ежесекундные остановки возможны, если необходимо сосредоточить внимание лишь на одной задаче, преодоление которой удается не сразу. На репетиции, как и на концерте, на спектакле, основная задача дирижера — пробудить в каждом исполнителе артистические эмоции, связать с остальными исполнителями, создав для всех вместе и для каждого в отдельности верное творческое самочувствие. Частые остановки по большей части здесь играют отрицательную роль. Остановить оркестр — это право дирижера. Но как этим правом пользоваться? Любую машину остановить проще простого, Нажимается кнопка, разъединяются контакты, ток перестает поступать и машина останавливается. Надо снова машину привести в действие — столь же простой процесс: снова нажимается кнопка, контакты соединяются, ток вновь начинает поступать и машина приведена в действие. А как у нас? Поначалу

все совершенно подобно: дирижер дает сигнал к остановке, разъединяются контакты (прежде всего!), ток перестает поступать. Да, и здесь. Это из области подсознательного, с которой нужно быть особенно осторожным. Существуют (во всяком случае, должны существовать) взаимные токи между дирижером и исполнителями. Мне скажут: можно и без них. Да, можно. Можно хотя бы потому, что слишком часто мы бываем свидетелями полного и вполне очевидного отсутствия этих токов. Но эти случаи настолько элементарны, а артистический их «потолок» так невысок, что не стоит на них останавливаться. Мы избрали задачу сложнее.

Ведь оркестр — не машина. Это коллектив живых людей, артистов с повышенной эмоциональной чувствительностью. Восстановятся ли контакты, побежит ли ток по всей сложной цепи взаимосвязей? На это не всегда можно положительно ответить.

Репетиция — это процесс общения с живыми людьми и что необходимо подчеркнуть — процесс общения с артистами. Если творческое общение не найдено, репетиция не даст никаких плодов. Пробудить в каждом исполнителе артистическое чувство — это и есть первейшая задача дирижера. Не всегда это достигается сразу. Даже с коллективом, с которым общаешься постоянно, творческую атмосферу то и дело нужно воссоздавать заново. Мне кажется, что дирижеры, которые с самого начала спешат загромоздить внимание артистов бесконечными требованиями (даже справедливыми), тем самым лишь тормозят работу.

В таких случаях необходимо учитывать психологию артиста: «если все так плохо, если до идеала так бесконечно далеко, то к чему хорошему могут привести усилия?» Тем более, что не все плохо, что-то наверно и хорошо, но странным образом то, что хорошо, как-то оказывается вне внимания дирижера. А это большая ошибка — и тактическая, и артистическая.

Вспомним бессмертное соло кларнета в «Франческе». Все равно когда — на репетиции или в концерте, перед этим соло все артисты оркестра настораживаются. Всем передается волнение, которое испытывает солист, всех охватывает предвкушение чарующей мелодии, ее ведь невозможно равнодушно слушать. Наконец соло исполнено. Всем показалось, что хорошо. Все взоры устремляются — куда? На артиста, который прекрасно сыграл, подтвердив, что он художник высокого класса? Нет! На дирижера! Оценил ли он? А лицо дирижера совершенно непроницаемо. Раз сыграно хорошо, то на чем же тут фиксировать внимание? И разочарованные взгляды исполнителей начинают искать артиста,

чтоб подтвердить ему, мы-то, не в пример дирижеру, понимаем, что такое настоящее артистическое вдохновение. Я взял, как пример, большое соло. Но их много, и больших, и маленьких. Не всегда они оказываются предметом всеобщего внимания, но дирижер обязан все замечать. Бывает, что солирует вся группа. И здесь дирижер должен все оценить по достоинству. Вторые скрипачи не так часто солируют, как первые, и естественно, не имеют таких навыков. Однако мы знаем много примеров, особенно в полифонической музыке, когда первое изложение темы поручается именно вторым скрипкам. Так, например, именно вторые скрипки начинают вторую часть Первой симфонии Бетховена. Всего шесть тактов, а сколько приходится пережить и скрипачам, и дирижеру! От дирижера зависит многое. По всей вероятности на первой репетиции будет ощущаться некоторая скованность исполнителей. Надо дать им расправиться, не спешить комментировать их игру, это придаст им уверенность. А затем уже начать «поиск». Необходимо также учитывать, что вторые скрипачи тоже очень хорошие музыканты. У них даже есть преимущества перед первыми: они не так поглощены раскрытием собственных виртуозных возможностей и больше отдаются делу. В антракте чаще можно увидеть вторых скрипачей штудирующими свои партии, нежели первых. В Театре им. С. М. Кирова не один десяток лет высшим авторитетом для всей струнной группы был концертмейстер вторых скрипок Б. А. Степанов. Его слово являлось первым и решающим в вопросах штрихов, аппликатуры и во всем, что касается специфики струнных.

Еще один существенный момент. Дирижер приходит на репетицию, проведя много дней и много часов за фортепиано и за столом, изучив партитуру, предусмотрев все сложности, разработав исполнительский план и наметив пути к его осуществлению. Часто ли могут артисты оркестра придти на первую репетицию столь же подготовленными? Это далеко не все дирижеры учитывают и, случается, проявляют нетерпение.

Бывает, что дирижер переезжает из города в город с одной и той же симфонией, первооткрывателем которой он является. Нотный материал он возит с собой. В каждом городе работу надо начинать с «нулевого цикла», как говорят строители. Это, конечно, очень трудно. Тем более, что нельзя всегда пользоваться одними и теми же приемами. Надо учитывать особенности коллективов, с которыми приходится работать. Но во всех случаях необходимо разумно рассчитывать время, не стремясь, чтоб в первый день вышло все. Перегрузив первую репетицию непосильными задачами, на второй день окажешься у разбитого

корыта. Надо стремиться в первый же день заложить надежный фундамент, опираться на который можно будет завтра. Все это явится доказательством высокого дирижерского таланта и мастерства. В этом отношении бывает несколько трудно, если автор сочинения присутствует на репетиции. Он видит, что дирижер иной раз игнорирует многие подробности, которые для автора очень дороги. Да и вообще первое исполнение нового сочинения всегда связано с известным риском.

Во время репетиции перед дирижером стоит мучительный вопрос — что у исполнителей сохранится в памяти? Еще раз хочу предупредить — чем больше дирижер говорит, тем меньше надежды на фиксацию каждого отдельно высказанного положения. Иногда дирижеры до такой степени словообильны, что цель их становится ясной: она только в том, чтоб показать, насколько он сам хорошо изучил исполняемую пьесу и как много интересного может о ней рассказать. Найдет ли это свой конкретный отпечаток в исполнении, его и не интересует. А как утомительны и бесполезны эти бесконечные монологи, когда они к тому же произносятся на непонятном оркестру языке! Даже если они тут же добросовестно переводятся.

Переводчица в Берлинском симфоническом оркестре, очень милая дама, которая, вероятно, мало знакома с сутью нашей профессии, мне сказала: «Зачем вы все стараетесь показать руками? Вы скажите мне, а я переведу». Я ей ответил: «Милая моя! К большому сожалению, дирижер должен все показывать руками. Иначе жить было бы слишком просто». Кстати, эта же переводчица, вероятно, из излишней корректности приходила в замешательство от некоторых моих выражений. Например, я говорю: «Пожалуйста, не набрасывайтесь так хищно на эту фразу». Она колеблется: «„Так хищно“, так и сказать?» Я говорю: «Ну, скажите — так жадно». Она не переводит, а говорит мне: «Все равно нехорошо». Я говорю, что не могу найти другой подходящей формулировки. Тогда она, смущаясь, с множеством вводных, смягчающих предложений, переводит — то ли «хищно», то ли «жадно». Остаюсь виноватым я, не умея объяснить все, что мне нужно, на чужом языке.

Вообще, работа с переводчиком трудна и мало продуктивна. В таких случаях до оркестра доходит не больше, чем 10–15 процентов ваших пожеланий. Ведь кроме их конкретного содержания, большую роль играют горячность, убежденность, с которой вы их излагаете. Но вся эта горячность обрушивается на переводчика, а он со своей стороны не проявляет никакой эмоциональности и передает ваши слова исполнителям холодно-бесстрастным нейтральным тоном.

Б. А. Покровскому, с которым мы ставили в Лейпциге «Пиковую даму» (1964) и «Золотого петушка» (1968), было еще труднее, чем мне. Он всегда ведет репетиции с большим темпераментом. Темп репетиции, ее накал в равной степени важны и для дирижера, и для режиссера. Но у дирижера есть жест, мимика, которые обычно хорошо работают и без перевода. А у режиссера? К счастью, и у режиссера в резерве есть возможность непосредственного показа: просто побежать на сцену и сыграть самому с тем, чтоб актер скопировал. Такой прием К. С. Станиславский считал недопустимым, но… сам им пользовался к великой радости всех присутствовавших. Потому что показывал он гениально. Но это было добавлением к тому, что сказано. Трудно себе представить безмолвного режиссера. Повторяю: дирижеру в этом отношении легче. У меня иногда переводчика не было и все равно дело шло.

С итальянцами было совсем легко. Я в Италии ставил «Хованщину» (Флоренция, 1963), «Пиковую даму» (Турин, 1969), «Бориса Годунова» (Рим, 1972). Переводчика там у меня никогда не было. Итальянцы народ горячий. Их вполне устраивал плохой итальянский или средний французский. А эмоциональность их всегда превосходила мою. Пока я мямлил, подбирая, как получше построить фразу, я видел горячие, преисполненные любопытства глаза: «Ну-ка, что он сейчас скажет удивительного, какой еще странный оборот речи мы услышим?» А после того, как я с трудом высказывался, начинались комментарии — как понимать мои слова? У немцев я такого любопытства не наблюдал. Они спокойно все принимали к сведению, не более того.

С переводчиком, к тому же, не всегда легко справиться. Вот пример: Б. А. Покровский говорит переводчику: «Скажите, чтоб сняли розовый свет». Переводчик (точнее переводчица): «Вам не нравится розовый? Что вы! Вы ошибаетесь! Без розового будет неинтересно смотреть». А репетиция-то идет! И дискуссия с переводчиком не предусмотрена при составлении репетиционного плана.

Но вернемся на свою родную землю. Здесь, к счастью, переводчик нам не нужен. Как сделать свою речь понятной, убедительной, доходчивой? Как заинтересовать? Какими словами найти кратчайшие пути к сердцам артистов? Здесь мы подошли к одному из важнейших разделов дирижерского мастерства. Я уже говорил о том, какую роль играет собственная подготовленность дирижера, подтверждение которой артисты видят в оркестровых партиях, носящих следы тщательной предварительной работы. Но этого недостаточно. На репетиции дирижер вступает в живое общение с артистами и эта фаза является решающей. Свой,

только тебе одному присущий тон ведения репетиции вырабатывается на сразу. К нему приходишь в результате длительного опыта. Вначале неизбежно подражание, не следует его бояться, но это не выход. А когда выработан свой собственный тон, он не может быть неизменным, а естественно видоизменяется в зависимости от обстановки и обстоятельств.

Н. С. Голованов вел репетицию в Большом театре в одном тоне, а в консерваторском студенческом оркестре совсем в другом тоне. То же самое можно сказать и о В. И. Суке.

Когда мне было четырнадцать лет, я попал на репетицию С. А. Кусевицкого. Впервые я оказался свидетелем священнодействия, каким всегда является репетиция очень хорошего дирижера с очень хорошим оркестром. Для меня было открытием, что дирижер на репетиции разговаривает. Я-то наивно думал, что он так же нем, как на концерте. Но остановки — схлынувшая волна музыки и воцаряющаяся пауза — не разрушали очарования. Вслед за паузой слышится негромкий голос Кусевицкого. Он ни на чем не настаивает, ни в чем не убеждает. Речь его красива. Высказав конкретное пожелание узкомузыкального порядка, он дополняет его поэтическим образом (репетировалась Третья симфония Скрябина). Называется цифра (называется один только раз, никто не переспрашивает, всем было слышно, хотя голос звучал сдержанно). Какое-то мгновение наэлектризованной тишины — и снова полилась прекрасная музыка. Остановки не были очень частыми, а реплики дирижера не были очень длинными.

Сравнительно недавно мне показалось, что можно провести параллель между репетициями С. А. Кусевицкого и Е. А. Мравинского. Мравинский репетирует несколько иначе, однако, атмосфера репетиций очень сходна. В обоих случаях артисты оркестра на репетицию приходят подготовленными и дирижер может приступать прямо к делу.

С Мравинским мы начали встречаться в середине тридцатых годов, но о его репетиционном методе я могу говорить начиная с послевоенного времени. Тщательность его работы беспримерна, а то, что результат этой работы ощущается еще длительный срок после ее окончания, для меня необъяснимо. Впрочем, не совсем. В каких случаях память артистов фиксирует на длительные сроки все полученное от дирижера? 1. Когда вполне очевидно, что предлагаемое дирижером не эксперимент, а результат его длительной работы и его артистического убеждения. 2. Когда предлагаемое дирижером импонирует артистам, то есть совпадает с их представлением о стиле и о наиболее характерной для данного случая манере исполнения. 3. Когда вместе с тем

обнаруживается, что горизонт музыкального мышления дирижера шире и глубже, чем артистов (в своем большинстве). 4. Когда артисты чувствуют себя достаточно вооруженными технически, чтобы удовлетворить требованиям дирижера, если не немедленно, то в результате дальнейшей работы. 5. Когда артисты слышат, что исполнение вполне реально преображается и становится более одухотворенным в результате выполнения требований дирижера. 6. Когда артисты видят, что исполнение становится более одухотворенным, в первую очередь, как результат исключительного внимания дирижера ко всем авторским ремаркам, обозначениям, частным указаниям. Такова схематически основа репетиционных методов Мравинского.

Но за пределами этой схемы лежит очень многое. Укажем на важнейшие элементы. 1. Темп. Темповые обозначения автора допускают отклонения «от» и «до», даже если они уточнены указанием метронома. От соотношения и равновесия темповых величин зависит вся архитектоника, вся структура исполнения. Здесь нельзя полагаться ни на арифметический отсчет, ни на алгебраические уравнения, хотя метроном как будто служит этой цели. Нельзя полагаться и на интуицию, хотя и она, наряду с метрономом, может подсказать многое. Поиск темпа — это тяжелый, мучительный процесс, через который нужно пройти раньше, чем убедишься, что найдена достаточно надежная, верная основа. Антон Рубинштейн говорил, что найти верный темп так же трудно, как попасть камнем в щель между двумя досками забора. И можно ли с полной уверенностью утверждать, что он найден, что темп должен быть именно таким? (Хотя косвенные подтверждения всегда найти можно, во всяком случае, их надо искать, это облегчит задачу). К тому же, у дирижера, в отличие от художника, от скульптора, от архитектора, все очень не материально. Найденный, проверенный, и, казалось, вполне убедительный темп перед следующим исполнением пересматривается заново (так именно работает Мравинский, каждый раз начиная с «нулевого цикла», то есть садясь за партитуру заново). Трудность увеличивается еще и оттого, что надо в своем распоряжении иметь два темпа одновременно: один держать в уме, а другой, рабочий темп, расходовать на репетициях. Процесс исполнения музыки в концерте (в меньшей степени — спектакле) всегда связан с возникновением чего-то нового, яркого, не вполне бывшего очевидным на репетициях. Репетиционная работа — это подготовка яркого исполнения. Такой принципиальный подход касается и темпа (понятно, в разумно-допустимых пределах). Те, кто играли с Рахманиновым, рассказывали, что в концертах, на спектаклях у этого великого

артиста появлялось много неожиданного, то есть того, чего не было на репетициях.

Возвращаясь к Мравинскому, хочу подчеркнуть, что основной частью его репетиционной работы является **поиск звучности**. Я бы сказал— **установление звучности**, потому что у Мравинского исключительно хорошо развит внутренний слух и звучность для него совершенно ясна до того, как он начал работать с оркестром и… все-таки это поиск!

В прошлом, когда великие художники театра, такие, как К. А. Коровин, А. Я. Головин, Б. М. Кустодиев, П. П. Кончаловский, сами расписывали декорации, в декорационном зале, где для них расстилались загрунтованные холсты, обязательно под потолком сооружалась маленькая галерейка и художник, проведя яркий штрих, бросив какое-нибудь неожиданное пятно, поднимался на галерейку, чтобы проверить, как это выглядит на расстоянии, в перспективе. Потому что в те времена декорации в значительной степени сочинялись прямо в декорационном зале.

Точно так же и колорит звучания оркестра находится и устанавливается в процессе репетиции. Под колоритом звучания я имею в виду не нюансировку, а нечто значительно большее. Он должен быть устанавливаем в строгом соответствии со всеми авторскими обозначениями. Звучность оркестра должна быть богатой, красочной, яркой, живой. В неутомимом поиске этой звучности и заключается высшее мастерство Мравинского. Он к нему пришел не по наитию, а вырабатывал годами и десятилетиями, не отступая перед трудностями, с которыми почти обязательно сталкиваешься в каждой партитуре. И эту настойчивость, неутомимость он проявил не дома, в кабинетном труде, а за пультом, стоя перед оркестром, когда, казалось бы, всем и, прежде всего, самим артистам оркестра исполнение представлялось всесторонне идеальным, не требующим более никаких корректив.

Приведу один интересный пример. Не так давно я дирижировал в Ленинграде оркестром, с которым более тридцати пяти лет постоянно работает Мравинский. Программа была трудной, почти сплошь из новых сочинений, которым я и уделил все репетиционное время. В начале второго отделения для «заставки» надо было сыграть «Волшебное озеро» Лядова, маленькую пьесу, не ставящую перед дирижером особых проблем. На какой-то из репетиций я оставил для нее пятнадцать минут. И вот я взмахнул рукой и… полилась волшебная музыка. Словно не тот оркестр, который за минуту до этого играл (и прекрасно играл!) сложнейшие произведения. Я говорю о колорите звучания, о том, что для «Волшебного озера» было найдено (я

сразу это понял) Мравинским. Я подумал: хорошо, что я за пультом. Сейчас для меня очевидно, что тут был длительный, настойчивый, упорный и неутомимый поиск. Если б я был в зале, а дирижировал кто-нибудь, я бы решил, что в зале это звучит очень тонко, но за пультом слышится грубее. Таков был ход моих мыслей, которым я поделился с Мравинским, пришедшим на концерт. Как часто мы надеемся, что расстояние скрадывает недостатки, смягчает звучание и насколько такой расчет ошибочен.

И наконец, о значении в работе Мравинского такого важного элемента, как ритм. Темп и ритм понятия родственные. Ритм зависит от темпа, темп определяется (в большой степени) ритмом. Станиславский любил слово «темпоритм». В том смысле, в каком он его употреблял, оно очень понятно и убедительно. Ритм — это громадная часть нашей дирижерской жизни. Ритм создается на основе избранного автором метра. И метр, и ритм поддаются цифровому выражению. Это мы знаем из элементарной теории. Но цифровое выражение — одно, а художественная выразительность — совсем другое. В ансамблевом исполнении необходимо единое ритмическое ощущение, которое лежит далеко за пределами математической, цифровой точности. Можно взять для примера такую несложную по своей структуре пьесу, как вступление к третьему акту «Лоэнгрина». После нескольких вступительных тактов мелодия переходит в нижний регистр. Наверху — совершенно ровные, одинаковые триоли, по двенадцать в такте. Что в них привлекательного? Ритм? Но это абсолютно ровные триоли, однообразные, повторяющиеся до бесконечности, без всяких ритмических, метрических или темповым изменений. Гармония? Но это обыкновенная доминанта, без каких бы то ни было гармонических преобразований. Мелодия? Но ее здесь в верхнем регистре нет и в помине. Одна и та же повторяющаяся нота никак не может стать мелодией. Дальше, правда, появляется верхняя вспомогательная нота, но мелодического образа все-таки нет. Значит, сами по себе нас не могут привлечь ни ритм, ни мелодия, ни гармония. Однако послушайте, как этот антракт играет Мравинский. И обратите внимание на эти триоли, если только они сами не привлекут вашего внимания. Их звуковая насыщенность и ритмическая напряженность доведены до такого градуса, что становится понятным, почему Вагнеру, кроме унисона тромбонов, понадобилась еще туба в столь необычно высоком регистре. Я взял этот пример, потому что здесь нет никаких сложных, или хотя бы разнообразных ритмов, однако же напряженный ритм здесь оказался решающим.

Ритмическое воспитание оркестра, наряду с чистотой строя, основа всей работы. Замечательный дирижер Оскар Фрид провел цикл симфоний Бетховена с оркестром Большого театра. На три четверти его репетиции были заняты заботой о ритме. У него был четкий, красивый, иногда, правда, излишне резкий взмах. По-русски он не говорил и после каждой остановки кричал: «Палочка!» (он произносил «палушка»). Повторения на репетициях были бесконечными. И даже в очень пожилые годы Фрид был неутомим и повторял это единственное слово до тех пор, пока ритмическая пружина не напрягалась до предела.

Выше я взял, как пример, антракт из «Лоэнгрина». Поскольку мы говорим о репетиционной работе, я хочу подчеркнуть, что эти внезапно ожившие и получившие грандиозное звучание триоли вызывают два вопроса: первый, самый главный — как их обнаружить в партитуре, то есть как, попросту говоря, додуматься до громадных потенциальных возможностей этих триолей? Ведь так естественно, что по этим, аккомпанирующим, создающим лишь фон, триолям только скользнет взгляд, а внимание сосредоточится на главном, на теме. Кому из нас не приходилось слышать об этом скользящем взгляде, как о большом достоинстве дирижера — дескать, он только взглянул на партитуру и ему сразу все стало ясно, вот какой великий маэстро! Подобное «величие» может иногда здорово подвести, и я бы не советовал своим коллегам очень полагаться на него. Второй очень важный вопрос: как же достигнуть такого исполнения, чтоб только одни эти триоли, без всего остального, доставляли художественное наслаждение? Здесь я не могут дать прямого ответа. Я во всяком случае не знаю такого универсального приема, который помог бы дирижеру преобразить оркестр, вне зависимости от того, что представляет собой этот дирижер, в каком контакте с оркестром состоит и т. д.

Раз уж мы коснулись ритма, того атомного ядра, которое насыщает энергией дирижерскую палочку, остановимся еще на некоторое время на этой неисчерпаемой теме.

При ритмическом спокойствии, то есть когда нет ежесекундного опасения, что ритму будет нанесен ущерб, можно отдаться чарам музыки и самому исполнителю, и слушателю. И наоборот. Если нет четкой ритмической основы, если нарушается ритмическое равновесие, все музыкальные красоты тускнеют.

Как будто все играют и поют вместе, и как будто играют и поют все то, что написано в нотах, но за пультом или в зале нельзя отдаться музыке: все время немного страшно. Знаешь, что ничего не случится, наступит благополучный конец, но что-то все время происходит. Бывает, что вдруг откуда-то задул «попутный

ветер» и темп начинает приобретать «резвость», увлекая за собой дирижера. Это часто бывает, если хор разучен в более быстром темпе, чем тот, который взял дирижер. Хор безусловно подчинится дирижеру, но этот самый «попутный ветер» будет слышаться. Кстати, это пример органической связи между темпом и ритмом: из-за нарушения темпа страдает ритм.

А какая убийственная картина создается, когда дирижеру нужен один темп, а солисту другой! Особенно в опере, где общение между дирижером и солистом не должно бросаться в глаза. Представьте, что вы аккомпанируете солисту инструментальный концерт. Он поднял на вас взгляд. Ваши взгляды встретились. Вы что-то читаете в глазах друг у друга. И если только вы оба кое-что смыслите в музыке, между вами быстро установится теснейший контакт. Но в опере такого счастья быть не может. Если артист со сцены бросил на вас искрометный взгляд, это уже очень значительно. И вам надо мгновенно сообразить, во имя чего этот взгляд брошен— причин ведь может быть очень много. Что-то ему ведь от вас нужно! Возможно, он просто себя проверяет, а, может быть, ему сегодня тяжело дышится и его бы устроил более подвижный темп, или он не уверен в каком-то вступлении, не услышал в оркестре тех голосов, которые привык слышать и потерял ориентацию, и еще десятки разных причин. Во всяком случае, нужно оказать помощь, и немедленно.

Но если между дирижером и солистом-инструменталистом возникает контакт как между двумя музыкантами, то с певцом такого контакта может и не быть, потому что нередко оперного певца, как я уже говорил, дирижер музыкантом не считает. И от такой позиции дирижера все беды. В. И. Сук говорил: «Если на сцене (он говорил— „наверху“) музыкальный человек, он никогда за вами не пойдет, всегда нужно идти за ним. А если он не музыкальный человек, то лучше не иметь с ним дела». Это, конечно, так. Но бывают же и музыкальные певцы. Между тем, если дирижер считает делом своей чести аккомпанировать солисту-инструменталисту, то певцу аккомпанировать (буквально сопровождать) нельзя. Его надо вести. Можно услышать: «Он плохой дирижер, он идет за певцом». Так ли это? Вряд ли. Я считаю, что вести певца нужно до и после спектакля. А на спектакле надо ему аккомпанировать. И тут мы возвращаемся к проблеме темпа и ритма. И к тому самому убийственному моменту, когда темпы дирижера и солиста не сходятся. Возникает глухая борьба, в которую вовлекается и слушатель-зритель. А то просто предстают бессмертные образы лебедя, рака и щуки. Положение особенно осложняется, если «лебедь»— народный

артист, «рак» — заслуженный деятель искусств, а «щука» — лауреат какого-нибудь конкурса.

Но и при едином темпе бывают ритмические несоответствия (скажем так). В чем их причина и как ее определить? Прежде всего будьте объективны, насколько это возможно. Объективный ритм существует, это совершенно ясно и не требует доказательств. Но кроме него существует еще и ритм, связанный с личными ощущениями артиста и, следовательно, субъективный.

К. С. Станиславский любил давать начинающим актерам для развития элементарной актерской техники такое упражнение: физическое действие — войти, снять пальто и шляпу, повесить их на вешалку. Только и всего. Казалось бы, проще простого, и не надо никакой техники. Но к этому добавлялись предлагаемые обстоятельства. Первое — вы пришли, чтобы сказать своему другу, что он выиграл очень крупную сумму. Второе — вы пришли, чтоб сообщить другу о смерти кого-то из близких. Одно и то же физическое действие. Но совершенно разные ритмы. Эта задача, как и ряд подобных, хорошо известны всем, кто интересовался вопросами актерского мастерства.

Нам же надо помнить, что борясь за единство ритма, мы должны преодолевать и существующие у каждого артиста свои индивидуальные микроритмы и — что особенно важно — не оказаться всецело во власти своей субъективной микроструктуры, постоянно видоизменяющейся, в зависимости от обстоятельств. Для примера: вы начинаете пятый акт «Хованщины». Унисоны струнных, предваряющие скорбный монолог Досифея. Перед самым вашим выходом вам сообщили новость, очень вас обрадовавшую. Будьте осторожны! Встав за пульт, заставьте себя забыть, или хотя бы отвлечься от этой радостной вести. Иначе она прорвется в ре-минорные унисоны. Еще более вероятно, что вы в антракте услышали что-нибудь вас огорчившее (с такими новостями обычно «сочувствующие» особенно спешат). И здесь надо сделать над собой усилие и подавить все личное, иначе ваш внутренний ритм наложит свой отпечаток на ваше исполнение. К сожалению, всякое подавление личного возможно лишь до какой-то степени. Ощущая это в себе самом, проявите терпение и к артистам, добиваясь единого ритма. Ведь у каждого из них, кроме музыкального пульса, которому он обязан подчиниться, есть еще и свой собственный пульс. Чем богаче, полнее внутреннее ритмическое чувство, тем ярче исполнительская палитра. Слушая Рихтера, Гилельса или Башкирова, вы без труда заметите, что все необыкновенные красоты, которые они вам раскрывают, основываются, прежде всего, на богатстве ритмического чувства. А затем уже следуют красота звука, глубина музыкального

мышления и все остальное.

Если вы интересуетесь фортепианной музыкой, вы наверное вспомните не одного пианиста, который обладает красивым звуком, но лишен острого, глубокого ритмического чувства, и вследствие этого впечатление остается значительно более бледным. Но как быть дирижеру, у которого сто артистов оркестра, сто артистов хора, двенадцать — пятнадцать солистов и у каждого из них свой субъективный ритмический мир? Здесь как раз и обнаруживается, насколько велика сила дирижерского воздействия. Артисты коллективов примыкают к тому ритму, который преобладает. Если преобладает неровный ритм, все участники ансамбля невольно будут им заражены. Если же будет создана надежная ритмическая основа, она окажется решающей и артист даже с слабым ритмическим чутьем все же ей подчинится. Так в принципе.

Но на практике то и дело возникают дополнительные трудности. В оперном театре, где звучащие массы иногда находятся далеко друг от друга, в какие-то точки звук приходит с опозданием. Ничего не поделаешь — скорость звука точно измерена и ее никак не увеличить, сколько ни погоняй! Хор, находясь в глубине сцены, слышит оркестр с опозданием. Если хор вступает, ориентируясь на звучание оркестра (а в ряде случаев это именно так), то уже этим одним создается ритмический разнобой. А если измерить время, требуемое для того, чтобы звучание хора достигло той точки, в которой находится дирижер, то опоздание становится вдвое большим. В некоторых случаях это очень чувствительно. Спасает положение то, что в хорошем, сыгранном оркестре реакция на дирижерский взмах возникает с некоторым опозданием. Тем временем звучание хора или солистов, находящихся в отдалении, «подоспело», и получается монолит. К этому надо привыкнуть и приспособить свой дирижерский взмах. Тогда, невзирая на большие расстояния, будет достигаться хороший ансамбль.

Таким образом, надежному, устойчивому ритму, ритмическому богатству, ритмическим красотам на репетициях уделяется значительная часть времени. А. М. Пазовский неутомимо и фанатично добивался устойчивого, сильного, творчески обогащенного ритма. Придя после него в Театр им. С. М. Кирова, я предвкушал, что встречусь с коллективами, идеально ритмически воспитанными. И был разочарован, обнаружив, что все эти навыки неимоверно быстро улетучиваются. А тем временем Пазовский со свойственной ему неутомимостью пошел в «ритмическое наступление» на коллективы Большого театра.

В опере ритмическое благополучие во многом зависит от режиссера… Дирижируя в Большом театре «Борисом Годуновым», я всегда добрым словом вспоминаю режиссера Л. В. Баратова. Взять хотя бы сцену в корчме. Подвыпивший Варлаам затянул песню «Как едет ён». На ее фоне — беспокойные вопросы Самозванца, которому охотно отвечает жизнерадостная и темпераментная шинкарка. У каждого свой внутренний ритм. Варлаам не может быть «вытянутым в струнку» — песнь его то замирает, то снова оживает, сам он в полудремотном состоянии. Самозванец напряжен до предела. Шинкарка приветлива, говорлива. Но все это должно быть приведено к одному знаменателю. Л. В. Баратов для всех троих нашел естественное, достаточно выразительное положение и вместе с тем все исполнители доступны дирижеру и он доступен им. Благодаря этому гениальная сцена слушается и смотрится с интересом, артисты на сцене хорошо справляются со своей задачей. А сколько «способов» поставить ее так, чтоб у артистов и у дирижера появились дополнительные, едва преодолимые трудности! И в данном случае виноват будет дирижер, потому что он должен в процессе постановки следить и за этой стороной дела. Поэтому дирижеру так необходимо бывать на сценических репетициях, и это для него отнюдь не является потерей времени, так как именно на подобных репетициях выясняется степень его возможного контакта с актерами.

Говоря о методах репетиционной работы с оркестром, я не могу не остановиться на вопросах строя и интонирования. Неточная интонация вызывает чувство досады, нарушает вдохновение, разрушает чары, на которых зиждется наше искусство. Чарующие звуки не могут быть даже чуть-чуть фальшивыми. Между тем опасности здесь подстерегают на каждом шагу. Недостаточно иметь безупречный слух. Надо еще и сообразовываться с физическими законами и время от времени пополнять свои сведения в области акустики. Так, например, оркестр как сумма, как собирательное, по существу является темперированным организмом. Но на две трети он состоит из нетемперированных инструментов. Такова природа всех струнных, которые не могут быть подвержены полной темперации. Когда вы слушаете струнный квартет, состоящий из первоклассных и хорошо сыгравшихся между собой артистов, ваше ухо явственно слышит вполне закономерное отсутствие темперации. Помню реплику такого замечательного музыканта, как Анатолий Андреевич Брандуков. Когда на концерте одного из наших выдающихся квартетов я ему сказал, что некоторые интонации заставим меня насторожиться, он мне ответил:

«Потому что у вас слишком темперированное пианистическое ухо». Я тогда еще не был дирижером. Но слух мой и по сей день остался темперированным.

Однако нужно уметь мыслить, слышать и в сфере (если так можно сказать) детемперации. Хор, например, невозможно сделать темперированным инструментом. У хороших, опытных хоровых певцов выработан инстинкт ладового тяготения. Здесь законы гармонии соприкасаются с физическими законами, в чем, впрочем, нет ничего удивительного. Интересно наблюдать, как хороший хормейстер, мастер своего дела, работая с хором a cappella, в кадансах осторожно переводит хор на разрешающую гармонию, не делая никаких знаков и только следя за тем, чтоб сами артисты успели ощутить каждое новое сочетание и утвердиться в нем. Попробуйте вслед за хормейстером продирижировать хором, и вы будете разочарованы: нет той стройности, которая только что была. А казалось, он ничего не делал, нет у него никакой особенной дирижерской техники, ваша во всяком случае не хуже. Я привел этот пример, чтоб показать, что в сфере интонации громадную роль играет чутье артиста и умение дирижера его использовать, направляя в верное русло. Это безусловно элемент дирижерской техники, потому что и в оркестре строй подвержен тем же закономерностям.

В оркестре гобой или какой-нибудь точный инструмент дает *ля*, но как бы тщательно по этому *ля* ни настраивались инструменты, это еще ничего не гарантирует. Во-первых, кроме *ля* есть множество других нот, которые по мере удаления все меньше зависят от «магнетизма» выстроенного *ля*. Во-вторых, само по себе *ля* является зыбким и в течение концерта или спектакля видоизменяется в силу самых разнообразных причин (температурное влияние, машинальное подкручивание колков, что, к сожалению, имеет место не так редко, и т. д.)

Стройность оркестра в значительной степени зависит от согласованности строя между струнными и духовыми. Если *ля* является величиной данной и не может быть оспорено, то все возникающие отсюда интервалы уже являются величинами искомыми и следовательно-поводом для споров и различных истолкований. Нельзя не учитывать, что струнные в основном играют группами, а духовые часто солируют. Если, например, играет валторна соло, то каждая нота обнажена и может быть оценена с точки зрения ее интонационной точности. Если играют четыре валторны в унисон, можно констатировать пестроту звучания, но интонационные погрешности в какой-то степени будут взаимно компенсироваться. Если будут играть в унисон шестнадцать валторн, интонация будет еще более уравновешена и

даже пестрота не будет ощущаться. В таких случаях невольно вспоминаешь простейшую алгебраическую формулу, доказывающую, что минус на минус дает плюс (к сожалению, только при четном количестве минусов). Таким образом, количество оказывает прямое влияние на качество.

Представим себе картину — двенадцать или шестнадцать первых скрипачей (очень хороших) играют в унисон. Но один из них играет особенно хорошо, превосходя качеством своей игры остальных. В зале этого не будет слышно. Представим обратную картину: те же шестнадцать скрипачей, но один играет хуже других. Как опытный дирижер, вы это заметите, но в зале, к счастью, и этого не будет слышно. Однако же необходимо подчеркнуть: если все артисты, играющие в унисон, большие мастера, если они играют одним и тем же приемом, это очень хорошо слышно и вблизи, и издали, и это то, что доставляет наибольшую радость. Слушая струнный оркестр, наслаждаешься красотой звучания (если и артисты, и их инструменты высшего качества), но и слитностью, безупречностью унисонов. Убеждаешься, что игра в унисон — самая трудная, самая ответственная задача. Достаточно вспомнить солирующие виолончельные унисонные фразы в «Онегине». Сколько на них приходится положить труда, и как за них всегда страшно! Таким образом, заботясь о строе оркестра, надо стремиться привести к одному знаменателю группы инструментов, различные и по способу звукоизвлечения, и по своим функциям.

Дирижер обычно приглашается к пульту, когда оркестр уже настроен. Настраивание — это кропотливая работа, которой занимаются все артисты оркестра под руководством концертмейстера. Но и в сыгранном, хорошо настроенном оркестре могут встретиться неожиданности. Можно предположить, что если предстоит исполнение таких широко известных произведений, как Шестая симфония Чайковского, или его же увертюра «Ромео и Джульетта», то помимо общего строя, еще до появления дирижера, будет уделено особое внимание хоралам в конце симфонии (у тромбонов) и в начале увертюры (у кларнетов и фаготов).

Но сколько таких открытых мест в произведениях, не столь изученных оркестрами! Интонационные опасности нас подстерегают очень часто. Опытные, чуткие артисты оркестра обладают способностью пристраиваться к ансамблю. В этих случаях нетерпенье со стороны дирижера может только повредить. Но бывает, что у артиста возникает сомнение, и тогда помощь дирижера ему необходима. Перед дирижером во всех случаях сложный вопрос: к чему склоняться — к темперации или

к ладовому тяготению? Ведь и квартово-квинтовый круг — основа основ, с точки зрения строгих физических законов является компромиссом…

Между тем, пока мы здесь, пытаемся найти истину, случается, что нам почти ежедневно приходится работать с певцом, или с певицей, а то и с несколькими, у которых есть все: красивейший голос, талант артистический и музыкальный (по-прежнему разделяю эти понятия), прекрасная внешность, пластичность движений, обаяние, словом все… Но… Страшное «но»! Страдает интонация. Нет, интервалы все верны и безупречны. Но все немножечко низко. Отчего? Вот тут приходится поломать голову. Казалось бы, такой хороший певец, с великолепной музыкальной ориентацией. Пой чисто — и все тут! Но не выходит. Профессора пения, а среди них есть заслуживающие глубокого уважения и давшие нам многих великолепных певцов, говорят: «У него (у нее) от природы низкая позиция».

Как хотелось бы разобраться, что это за позиция, когда она образовалась, не был ли упущен момент, когда ее можно было предотвратить? И неужели артист, еще молодой, у которого все впереди, осужден всю свою артистическую жизнь прожить с этой низкой позицией от природы? Любопытно, что когда речь идет не о позиции (по большей части низкой, хотя бывает и высокая, но реже), а о неточном интонировании, здесь большую помощь оказывают и профессора, и мы — дирижеры, и сам артист, бывает, отлично с этим справляется, так что каждая нота уверенно попадает в свое «гнездо».

Коснувшись проблем, стоящих перед дирижером при работе с солистами и с коллективами, хочу попытаться затронуть такой сложный вопрос, как организация работы при постановке оперного спектакля. (Понятно, что и здесь не может быть законов, установленных раз и навсегда, на все возможные случаи.)

Это может быть опера, шедшая или не шедшая в данном театре, или опера, которая вообще еще никогда и нигде не шла. Возможно, она хорошо известна дирижеру, он ставил ее не однажды, или, напротив, он впервые с ней сталкивается. Любое из этих обстоятельств влияет на план и на подход к новой работе. Поэтому я буду в основном говорить о закономерностях, действующих при всех обстоятельствах.

Прежде всего, дирижер с самого начала должен располагать партитурой и во всем отталкиваться от нее. Начинать постановку, не имея ничего, кроме клавира, легкомысленно и рискованно. Об этом я уже говорил выше. Прежде чем коснуться организации всего творческого процесса, хочу вернуться к вопросу, который

по-прежнему остается неразрешенным. Как готовить свою партию актеру? Ознакомиться со своей партией, со своей строчкой, это очевидно. Пропеть ее, попутно наблюдая за тем, насколько голос послушен и беспрепятственно следует за вокальными контурами партии. Это тоже очевидно. Добавлю только, что очень полезно выучить на память текст своей партии, не связывая его с музыкальной интонацией, а просто декламируя. Это нужно делать с самого начала (потом будет поздно) — интонация и слова настолько сольются воедино, что исполнить одно без другого станет невозможно. Попросите баса, который всю жизнь поет Гремина, продекламировать без пения «Любви все возрасты покорны». Он если и сделает это, то не без больших затруднений. В этом, собственно говоря, нет ничего порочного, если это происходит в результате органического слияния слов и музыки. Хуже обстоит дело, если актер только на тридцатом или на пятидесятом спектакле задумался: а о чем, собственно, я пою? Если задумался вообще. Вполне возможно, что подумать об этом было недосуг — все внимание неизменно концентрировалось на нижнем *соль-бемоль*, завершающем арию. А нам остается гадать: что предпочтет зритель-слушатель — хорошее нижнее *соль-бемоль* при бессмысленном исполнении всего предшествовавшего, или же содержательное, осмысленное исполнение арии, завершающееся, однако, тусклой нижней нотой? Мне кажется, что ответ ясен, но, конечно, мнения могут быть разными.

Так как же, все-таки, готовить свою партию актеру?

Будем считать, что мы прошли бесспорные фазы: дирижер углубился в партитуру, вполне ее понял, установил контакт с режиссером, взаимно согласовав свои позиции (не забудьте про эту фазу!), собрал пианистов-концертмейстеров, сообщил все, что им найдено и что может быть не так очевидно при чтении клавира (лучше всего, если дирижер сам сел за фортепиано, пропел и проиграл). Затем собрал актеров, сказал напутственное слово. Насколько оно будет ярким и убедительным, зависит от фантазии дирижера, его вдохновения, от способности мыслить ассоциативно, то есть умения привлечь в помощь такие образы, которые будили бы творческое воображение актеров. Умение образно мыслить — это один из элементов дирижерского мастерства. И вот актеры уединяются в классах с концертмейстерами. Здесь идет долгая и кропотливая работа, в которой дирижер, как правило, не принимает участия.

Я хочу немного остановиться на работе концертмейстера. Она ведь никому не видна. Между тем это значительная, иногда решающая часть творческого процесса. Не случайно актеры по большей части бывают привязаны к одному и тому же

концертмейстеру, с которым стараются не расставаться в течение всей своей творческой жизни. И не случайно вы видите беспокойное лицо концертмейстера на спектакле. Он в спектакле не занят, но не трудно догадаться, почему он озабочен. Концертмейстер менее всего склонен всех стричь под одну гребенку. Скорее в этом можно упрекнуть нас — дирижеров, да и режиссеров. Концертмейстер — первый, кому актер поверяет все свои тревоги. Он знает, что концертмейстер — друг и никогда его не выдаст. И всегда поможет справиться с трудностями партии, преодолеть слабости.

Но заглянем несколько дальше. Партии с концертмейстерами разучены. Снова актеры встречаются с дирижером. На этот раз задача — все привести к одному знаменателю. Подчеркиваю, что это не имеет ничего общего с «уравниловкой». С каждым актером, с учетом его индивидуальности определяются границы возможного — от и до. Кроме того, есть ансамбли, диалоги, сцены, в которых нужно спеваться, устанавливать единую их трактовку. Актеры должны не только взаимно приспосабливаться, но и помогать друг другу. А это уже действие! В самом деле, действие выражается отнюдь не в том, как актер сядет, как встанет, как повернется и т. д. Суть действия в драматической основе, на которой происходит общение между актерами, между персонажами, которых они представляют. А где же режиссер? Он придет (а то и приедет из другого города) потом, когда все уже будет впето, нажито и действие в какой-то степени уже зафиксировано. Все начнется с начала. Дирижер уступит инициативу режиссеру, сочтет свое присутствие на этих репетициях необязательным (может быть, даже уедет в другой город). Бедные актеры!

Я уже говорил, что если дирижер хочет ценою больших трудов получить хороший спектакль, он должен обязательно принимать участие во всех сценических репетициях. Прекрасный пример этого подавали А. М. Пазовский, А. Ш. Мелик-Пашаев. Так ведь и спектакли у них были соответствующие! Но мне непонятно, почему режиссеры великолепно себя чувствуют, не принимая никакого участия в наших музыкальных репетициях. Может быть, им заранее известно все, на что мы способны и что будем делать? Вряд ли! Нам самим далеко не все известно. Очень многое выкристаллизовывается в процессе работы (как и у режиссеров). Может быть, спевки ограничиваются вопросами музыкально-вокальной технологии, лежащими вне режиссерской компетенции? И это не так — приведу как пример А. М. Пазовского. Он был очень требователен и настойчив в вопросах интонации и ритма, но главная его работа заключалась в

раскрытии музыкально-драматического образа, что он делал поистине как большой художник.

Несмотря на то, что дирижер и режиссер предварительно между собой все согласовали, бывает, что на практике образуются своего рода «ножницы», и если они не будут вовремя замечены и устранены, может случиться, что в спектакле возникнут серьезные противоречия между сценой и музыкой. Что тут посоветовать? Обе стороны должны свое самолюбие «спрятать в карман» и попытаться найти, точнее, восстановить общий язык. Здесь дирижер оказывается в более выгодном положении: режиссер может отстаивать свою позицию только силой логических доводов. А дирижер может быть логически не столь убедительным, но вот он встал за пульт, взмахнул, полилась музыка, и все споры отпадают — правда на стороне дирижера.

Вдохновение, артистизм в нашем деле никогда не могут быть сброшены со счетов. Конечно, и режиссер обладает артистизмом, вдохновением, но музыка образуется вне его непосредственного влияния…

Может быть, поэтому можно режиссеров оправдать в том, что они так часто проявляют полнейшее равнодушие к музыкальным репетициям и вообще к музыкальной жизни спектакля. Не хочу сказать, что это бывает всегда. Иной раз у режиссера такое чуткое ухо, что он, занимаясь своим делом, вместе с тем неустанно следит за четкостью и выразительностью музыкального рисунка. Дирижер здесь не может быть в претензии за вторжение в его «сферу влияния». Еще раз подчеркну, что разграничивание на «сферы» само по себе порочно. А насколько выигрывает исполнение, если не один лишь дирижер, но и режиссер способен вдохновить артиста в самом для него сокровенном — в музыкально-образной интерпретации! К. С. Станиславский, когда мы приходили к нему, чтобы спеть разученную оперу, говорил: «Прежде всего руки под себя». То есть он требовал, чтобы актер был способен к музыкально-драматической выразительности, не прибегая к помощи жестов. С тех пор прошло лет сорок пять, даже больше, но если я вижу в опере или в концерте артиста, усердно жестикулирующего, я невольно задаю себе вопрос: интересно, как бы он это спел в положении «руки под себя»?

Я вспоминаю постановку «Летучего Голландца» в 1963 году. Я дирижировал в концертах фрагментами из опер Вагнера, но целиком его оперу ставил впервые. Режиссером для этой постановки был приглашен Иоахим Герц, директор и главный режиссер Лейпцигской оперы. С первых же репетиций я убедился, что он в совершенстве знает партитуру. Более того, из всей сложной вагнеровской философской концепции он отобрал то,

что может волновать нас — сегодняшних зрителей. В работе с актерами он с большим искусством и с большой экономией времени шел прямо к намеченной цели. Вместе с тем, мимо его внимания не проходила ни одна, даже самая ничтожная музыкальная неточность. Он их не только констатировал, но замечательно интересно разъяснял, почему они неприемлемы. Конечно, неточности всегда недопустимы. Но исправить неточность, чтоб еще больше обогатить образ, — свидетельство высокого мастерства режиссера. А актер испытывает радость, сделав шаг к более глубокому постижению образа. Вот ведь как работал режиссер! Это редкий случай, когда режиссер на зубок знает партитуру, ну, а дирижер-то знает ее всегда.

Наивно думать, что достаточно указать актеру на ошибку и считать тем самым свой долг выполненным. Наиболее вероятно, что ошибка, невзирая на это указание, повторится снова. Вспоминается разговор с Д. И. Похитоновым. Я спросил у него, обратил ли он внимание, что артист такой-то в «Хованщине» в одной фразе поет неверную ноту? Он ответил:

— Конечно, я это хорошо знаю.

— Так вы скажите ему.

— А он тоже это хорошо знает.

Действительно, многие из нас могут вспомнить, что, если ошибка происходит с одним и тем же актером, в одном и том же месте и далеко не в первый раз, мы смотрим на это, как на дело привычное, хотя на душе у нас кошки немного скребут.

У В. И. Сука очень редко случалось, чтобы актер допускал ошибку. Прежде всего, потому что Сука все так уважали, что если все же ошибка случалась, то кошки скребли уже у актера (а с актерами это бывает очень редко). Сук запоминал ошибку очень надолго и перед каждым последующим спектаклем считал своим долгом напомнить актеру о совершенной им ошибке, так что тот начинал проклинать и себя и все на свете.

По словам Евгении Ивановны Збруевой Э. Ф. Направник обладал точно таким же характером…

Я привел все эти примеры, чтобы доказать, что музыкальные репетиции, это отчасти и сценические, то есть режиссерские репетиции, и соответственно режиссерские репетиции одновременно являются и музыкальными. Поэтому так важно, чтобы те и другие репетиции велись сообща. Между тем, на этой почве нередко возникают недоразумения. Каждая из сторон боится уступить инициативу даже на несколько минут. Странно, не правда ли? Актер будет лучше вживаться в партию-роль, если дирижер и режиссер будут взаимно подкреплять друг друга, и у актера все это свяжется в единый узел, ему не придется

одновременно держать в поле внимания две линии — одну, намеченную дирижером, а другую — режиссером. И тем не менее, на практике так часто бывает, что дирижеру трудно вторгнуться даже с одной репликой, столь необходимой, ведь ошибочное исполнение раз от разу все больше фиксируется.

Читатель, по-видимому, ждет, что я снова обрушусь на режиссера. Конечно, это было бы проще всего — всю вину за музыкальные несовершенства свалить на других. Между работой режиссера и дирижера существенная разница: режиссер может проявить себя на репетиции и только, а для дирижера «генеральным сражением» является спектакль, и только спектакль решит — «пан или пропал». Режиссер же сидит в ложе или стоит где-нибудь в конце зрительного зала и обычно со страхом поглядывает то на сцену, то на зрителей. Даже аплодисменты не уменьшают его беспокойства: аплодисменты не там, где он их ожидал, им аплодируют как раз за то, что он сам находит неудачным, и еще на генеральной репетиции подумывал о том, что данную мизансцену следует изменить. Это не значит, что зритель что-то не понял или ему изменил вкус. Просто для эпизода, вызвавшего аплодисменты, у режиссера было нафантазировано много вариантов и он не уверен, что избранный им вариант был самым лучшим. (Однажды я спросил у М. О. Штейнберга, почему А. К. Глазунов, дирижируя собственными сочинениями, не отрываясь, смотрит в партитуру? Оказалось, что М. О. Штейнберг этот же вопрос задал самому Глазунову и получил ответ: «Вы знаете, в процессе сочинения у меня возникает столько вариантов, что мне трудно помнить, какой же из них попал в окончательную редакцию»). Так вот, для режиссера репетиция — это все. Надо репетировать так, чтобы у актера все найденное сегодня осталось не до завтра, не на первые два спектакля, а на годы, может быть, на всю жизнь. Надо закрутить пружину так, чтобы ее потенциальная сила никогда не ослабевала.

Позволю себе на мгновение отвлечься. Однажды, во время войны, я летел из Куйбышева в Москву на военном транспортном самолете. Я ждал, пока его загружали какими-то ящиками, по-видимому, военным грузом. Возле меня стоял летчик и все больше нервничал. Наконец, он преградил дорогу носильщикам и сказал: «Довольно!» А когда кто-то стал ему возражать, он очень выразительно сказал: «Послушайте! Ведь все это надо поднять в воздух!» Это было в 1943 году, но мне эта замечательная фраза запомнилась. И когда композитор знакомит меня с новой партитурой в связи с предстоящим исполнением, я думаю: «Тебе-то хорошо! А ведь мне все это надо поднять в воздух!»

Так вот, режиссеру еще больше, чем дирижеру, надо «все поднять в воздух». Больше, потому что режиссер должен запустить ввысь неуправляемую ракету, а дирижер своим «снарядом» управляет и даже в случае какой-нибудь аварии может мягко спланировать. Из всего этого, однако, не вытекает, что дирижерские вторжения на сценических репетициях должны стать режиссеру поперек горла. Между тем, это чаще всего случается так. И вот почему. С чем мы обычно вторгаемся? С поправкой какой-нибудь ошибки, какой-нибудь частности. Это, конечно, необходимо. Но нас часто почему-то не заботит, что мы в данном случае выступаем не как единомышленники режиссера. Он старается вызвать у актера правильное творческое самочувствие, пробудить в нем интерес, раскрыть те стороны партии-роли, которые до сих пор не были раскрыты. Мы же своим вторжением все это гасим. Прежде всего спой верную ноту, спой, как у автора, восьмую с точкой и шестнадцатую, а потом уж все остальное. У режиссера появляется чувство досады. Только что начало что-то вырисовываться, как дирижер своим холодным тоном все свел на нет. Именно на сценических репетициях дирижер по большей части бывает холоден и бесстрастен. Поскольку на репетиции инициатива принадлежит не ему, он озабочен только тем, чтоб соблюсти собственное достоинство. И как жандарм будет время от времени говорить, что дозволено, а что воспрещается. А ведь мы с режиссером единомышленники и именно здесь, на общих репетициях, это единомыслие должно проявиться в наибольшей степени! Велика ли ему цена, если оно будет декларироваться только на собраниях, конференциях или в интервью? Уменье согласно работать с режиссером — это тоже один из элементов дирижерского мастерства. Отнюдь не хочу этим сказать, что во всем нужно идти на взаимные уступки. Но нужно помнить, что мы общаемся с одними и теми же актерами и что нельзя работать разобщенно. Необходимо друг друга поддерживать так, чтобы у актера все сплеталось в единый узел.

Много постановок я сделал с И. Ю. Шлепяновым. У него не было музыкального образования и в этом отношении его приходилось «подпирать», но это был глубоко театральный художник, обладавший исключительным чутьем. В совместной работе с композиторами он был просто неоценим. Мимо его внимания не мог пройти ни один драматургический изъян. Не раз его богатейшая фантазия спасала оперное либретто от примитива, от немотивированных, плохо задуманных сцен. Авторы обращались к нему за советом даже в тех случаях, когда постановка оперы у нас в театре не предполагалась. И всегда встреча с Шлепяновым обогащала автора, давала толчок для

нового, более увлекательного решения замысла.

Как уже говорилось, несколько постановок я сделал с Б. А. Покровским.

Борис Александрович Покровский — музыкант. Это, конечно, меняет дело. С ним легко найти общий язык. Хотя он режиссер трудный, за ним нужен глаз да глаз (как за каждым из нас). Спектакли его яркие, смелые, порой рискованные.

Иоахим Герц, о котором я говорил выше, прекрасный режиссер, но он свои спектакли, однажды поставленные, повторяет с немецкой педантичностью при всех последующих постановках в других театрах.

С одной стороны, это очень хорошо. Когда я в Лейпциге дирижировал «Летучим Голландцем», незадолго до этого поставленным Герцем в Москве, я знал, что баритон в следующем такте опустится на левое колено, а затем протянет правую руку в направлении кулисы. Но режиссеру, мне кажется, как и всякому иному артисту, не следует повторять себя самого.

Покровский никогда себя не повторяет. Я с ним ставил «Пиковую даму» в Москве и в Лейпциге. Это были две совершенно разные «Пиковые дамы». И не потому, что он вторую усовершенствовал, увидев недостатки первой. Просто у него хватит фантазии на десять «Пиковых дам», не меняя при этом своих принципиальных предпосылок.

Покровский — главный режиссер Большого театра. Все основные, направляющие спектакли театра ставятся им. Комплектование труппы, творческие судьбы актеров на его ответственности. Казалось бы — достаточно. К тому же он — профессор ГИТИСа, многие молодые режиссеры в разных оперных театрах страны — его ученики. По мере возможности он ставит спектакли и в других театрах — в Советском Союзе и за его пределами. Но при всем том, он буквально на пустом месте создал новый оперный театр, сначала как учебный, но очень скоро оформившийся в самостоятельной коллектив — Московский камерный музыкальный театр. Это просто удивительно! Можно было бы предположить, что Покровский хороший организатор, подобрал себе умелых помощников, которые делают все черновую работу, а он только наводит лоск. Так, например, работает Караян, имея в своем распоряжении «наемную силу», то есть дирижеров (или концертмейстеров), хорошо знающих его требования; на них можно положиться, они все сделают, а Караян, приехавший в последний момент, возьмет в свои руки почти завершенную работу.

Но Покровский как раз не таков! Он все делает сам! Он работает с увлечением, увлекая других, забывая обо всем на

свете. Атмосфера его репетиций совершенно особенная. Она так увлекательна, что я рад забежать и посмотреть его репетицию, даже если к постановке не имею никакого отношения. Однажды, в разгар работы над «Игроком» Прокофьева, Покровский, заметив меня в темном зале, подбежал ко мне и шепнул: «Признаться, я вас немного побаиваюсь». Мне эта фраза, конечно, запомнилась.

Покровский не надеется на вдохновение. Он работник. Более того, он чернорабочий. О том, как он готовится к репетициям, я узнал совершенно случайно, зайдя к нему однажды в Лейпциге в период постановки «Золотого петушка». Перед ним лежал клавир и несколько листов бумаги с чертежами. Были вычерчены контуры оформления сцены, а по этим контурам, от чертежа к чертежу, перемещались группы маленьких человечков. Вся динамика действия была им заранее сочинена, рассчитана по музыке и изображена графически. Сочинив и начертив, он все это потом держит в памяти, репетируя без клавира, без каких-либо шпаргалок. Ошибиться нельзя — не сойдется с музыкой.

Как видим, режиссерский рисунок спектакля — конструкция хрупкая. Человечки на чертеже и «человечки» на сцене — вещи очень разные. На чертеже они послушны и находятся в полном подчинении режиссера. На сцене часто все обстоит иначе. Отнюдь не по чьей-либо злой воле. Мы уже говорили о том, в каких сложных обстоятельствах приходится действовать актерам. Необходимо поэтому, чтобы дирижер знал, разделял, а главное — хорошо понимал замысел режиссера. Об этом должен позаботиться и режиссер. Если дирижер к его замыслу равнодушен или явно его не разделяет, должен задуматься и режиссер. Не над тем, что его замысел неудачен и плох. Если дирижер не разделяет или не понимает режиссерского замысла, осуществление его будет связано с труднопреодолимыми препятствиями.

Б. А. Покровский говорит, что он корректирует свой замысел в зависимости от того, с каким дирижером он его осуществляет. И это совершенно правильно. В подтверждение приведу пример, когда Б. А. Покровский во мне ошибся и его замысел остался непонятным мне до сей поры (а спектакль-то идет!). Это касается одной только частности, занимающей в спектакле не более полуминуты, но уже много лет в отношении этой детали между нами существует разногласие и точки зрения нисколько не сближаются. Пытаясь меня убедить, Б. А. Покровский называет имена великих маэстро, которые его бы поняли, но что мне до того, если я не понимаю! Речь идет о часах, отбивающих полночь в четвертой картине «Пиковой дамы» (спальня графини). Это наиболее распространенные в эту эпоху часы, обрамленные

красивыми инкрустациями, иногда с фигурками, изображающими какую-нибудь мифологическую сценку, или с ангелочками, с амурами и т. п. Такими часами очень увлекался Б. В. Асафьев, у него их было множество и бой их, в разных тональностях, но звонкий и впечатляющий, всегда привлекал внимание. Предполагалось, что именно такие часы были в спальне у графини, и на этот счет разногласия не возникало. Но как им бить? Подобные часы обычно бьют с некоторой торопливостью, это не солидные башенные часы, звучащие столь медленно, что дожидаясь следующего удара, успеваешь задуматься о тщете мирского бытия. Но часы бьют тогда, когда звучат самые гениальные страницы музыки Чайковского. Как же им бить, в согласии с музыкой, в такт или в разнобой — музыка сама по себе, часы сами по себе? Я считаю, что часы не должны вступать в противоречие с музыкой, а отбивать сильные доли такта, сопровождая, таким образом, музыку в течение трех тактов. Б. А. Покровский считает, что музыке наносится ущерб, если в течение нескольких тактов часы будут подчеркивать сильные доли и что они должны бить где-то на втором плане на фоне музыки, но не вровень с ней. Он считает это находкой и не хочет от этого отказаться. Ссылается он и на то, что у Чайковского только сказано «часы бьют полночь» и нет никаких указаний на соотношение их с музыкой в то время, как в шестой картине («У Канавки»), когда на сцене снова полночь, в партитуре Чайковского протянута специальная «нитка», на которой целыми нотами обозначен бой башенных часов Петропавловской крепости. То, что Покровский спорит с дирижером, держа в руках партитуру, делает ему честь, однако, в данном случае он меня не убеждает.

Надо во всем исходить из партитуры, тут двух мнений быть не может. Но я хочу обратить внимание на маленькую тонкость: не делать чего-то, потому что это в партитуре не обозначено, — тут вопрос решается в каждом отдельном случае по-разному. Не все в партитуре можно обозначить; дыхание, фразировка, штрихи, какие-то темповые отклонения и много других подробностей — это все автор доверяет совести художника-исполнителя. Всего не обозначишь. Композитор может с превеликой тщательностью комментировать чуть не каждую ноту, писать предисловия и примечания — это ничего ему не гарантирует. Поэтому делать что-то поперек партитуры только потому, что в ней не указано, как это надо делать, я считаю невозможным.

Представьте, мы слушаем музыку по радио и наши домашние часы начинают вразрез с ней отбивать время, будет ли это приятно? Так и в четвертой картине «Пиковой дамы». Боем часов

за сценой заведует режиссер, а не музыкант. Он подчиняется не мне, а главному режиссеру, в данном случае Б. А. Покровскому. А я получаю ощущение физической травмы. Для меня часы бьют поперек музыки и только. Ничего иного я за этим не слышу.

С. А. Самосуд был выдающимся дирижером, оставившим о себе самую светлую память. Его совместные с режиссером репетиции бывали особенно интересны. Когда, в разгар увлекательной работы, к нему обращался кто-нибудь из артистов оркестра с вопросом по поводу сомнительной ноты в его партии, С. А. Самосуд отвечал: «Какое это имеет значение! Пойдете потом к библиотекарю и выясните!» Эта фраза носит несколько циничный характер (А. М. Пазовский очень порицал за это С. А. Самосуда), но нельзя не согласиться, что вопрос этот хоть и важный, но не такого масштаба, чтоб отвлекаться в момент, когда спектакль общими усилиями становится «на ноги». Хорошо бы, правда, чтоб неверную ноту дирижер услышал раньше, чем к нему обратятся «снизу», но это уж как придется: можно услышать, а иной раз — можно и не услышать, что отнюдь не свидетельствует о том, что у дирижера плохой слух.

С. А. Самосуд во многом может служить для нас примером. Деятельность его хорошо известна и я мало что могу добавить. Но не могу не вспомнить о случае, когда он изменил своим принципам и во всем пошел режиссеру на уступки.

В. Э. Мейерхольд был гениальным режиссером (как в свое время гениальным актером). Оперы он ставил редко, но любил и глубоко понимал музыку; музыканты всегда к нему тяготели, да и он к ним относился с сердечным теплом.

Большая заслуга С. А. Самосуда в том, что он привлек В. Э. Мейерхольда к постановке оперы, да еще такой, как «Пиковая дама». Действительно, получился гениальный спектакль, если не считать одного существенного недостатка: он почти ни в чем не был связан с музыкой Чайковского.

В 1937 году мы с В. Э. Мейерхольдом встретились. Я всегда преклонялся перед ним. Когда он проявлял ко мне интерес, обращался ко мне, я воспринимал это, как большое счастье. В ту пору ему было шестьдесят три года, мне — на тридцать лет меньше. Он был плохо настроен, разговор между нами носил тягостный характер, то и дело наступало молчание. Основной темой была «Пиковая дама». С большой душевной болью я ему сказал, что очень уж безбожно он обошелся с музыкой Чайковского. Снова пауза. Затем слова Мейерхольда: «Я его (то есть Самосуда— *Б.Х.)* обо всем спрашивал, он со всем соглашался. Он все одобрял». Между этими короткими фразами тоже были большие паузы. Это был совсем не тот Мейерхольд, которым мы восхищались на репетициях, когда страстная речь его лилась беспрерывным потоком, увлекая и зажигая всех — участвующих и неучаствующих. Мне кажется, что Мейерхольд был несколько неврастеничным. Может быть, именно поэтому он был в свое время гениальным Треплевым в «Чайке» (последнее признавал и К. С. Станиславский). В ту нашу последнюю встречу Всеволод Эмильевич казался каким-то надломленным. В его коротких фразах все время звучало «он». Кого он имел в виду, он не называл, но это было и так ясно.

Действительно, режиссер спрашивал дирижера:

— Можно действие перенести из екатерининской эпохи в николаевскую?

— Пожалуйста.

— Можно вместо Летнего сада начинать оперу в игорном доме?

— Пожалуйста.

— Можно вместо игорного дома кончать оперу в сумасшедшем доме?

— Пожалуйста.

— Можно в первой картине вместо детского хора сделать каскадный балет в стиле современного ревю?

— Пожалуйста.

— Можно совсем убрать из оперы Елецкого?

— Пожалуйста.

— Можно заменить весь текст оперы, написанный М. И. Чайковским (а частично и самим П. И. Чайковским), новым, заказав его современному автору?

— Пожалуйста.

Так или примерно так проходил разговор режиссера с дирижером. Могу считать его достаточно достоверным, так как воспроизвожу со слов самого Мейерхольда.

Единомыслие достигнуто, но какою ценой! Да и вообще вряд ли это можно назвать единомыслием, когда одна сторона предлагает, а другая только поддакивает. Как мало это подходит к С. А. Самосуду, обычно потрясавшему всех своей безграничной фантазией, непоколебимой убежденностью! В данном случае он, очевидно, решил «отпустить вожжи» в надежде, что получится нечто удивительное. Удивительное действительно получилось, но только для тех, кто не знает оперы Чайковского. Красоты музыки Чайковского, глубина его музыкального замысла, шедшего гораздо дальше схемы либретто, все это оказалось потускневшим. Я знал одного дирижера (не стоит упоминать его имя), который в Шестой симфонии Чайковского третью и четвертую части менял местами, опасаясь, что финал с его заключительными предсмертными стонами плохо отразится на успехе. И кончал этот дирижер симфонию в соль мажоре, на фортиссимо и с широкой жизнерадостной улыбкой поворачивался к публике.

У каждого мыслящего художника есть свое кредо, то есть свой взгляд на вещи, убеждения, основа, на которой зиждется весь его творческий потенциал.

Не так давно на дирижерско-режиссерском совещании в Большом театре режиссер Г. Панков с пафосом воскликнул: «Неждановы сейчас не пройдут!» Я только успел его успокоить, сказав, что Неждановы нам сейчас не угрожают.

Но тут стоит задуматься о многом. О том, что эта реплика всеми присутствовавшими была воспринята, как само собой разумеющееся (в их оправдание могу сказать, что кроме меня, никто из присутствовавших Нежданову не слышал). Но пойдем дальше. Значит, появись сейчас Нежданова или две Неждановых, поскольку было применено множественное число, Панков их не пустит на порог Большого театра?

А как же Станиславский, который говорил о Неждановой с упоением, у которого глаза загорались особенным блеском,

стоило Неждановой лишь появиться на сцене? Станиславский был моим учителем. Но это было полвека назад. Значит, мне нужно забыть все, чему учил Станиславский, и пойти учиться к Панкову? В этом нет ничего принципиально недопустимого, если б кредо Панкова было убедительным и строилось не только на отрицании всего достигнутого в предшествующие эпохи. Так что не стоит спешить.

Искусство движется извилистыми путями. Завтра может наступить новая эпоха, кто-нибудь воскликнет «Панковы сейчас не пройдут», и это окажется столь же закономерным. В проигрыше всегда оказываются те, кто спешит раньше других приспособить к обстоятельствам свое эластичное кредо. (А такие есть!)

Хочу немного остановиться на вопросе правомерности замены или пересмотра авторского текста, как это случилось с мейерхольдовской «Пиковой дамой». Иной раз случается в хорошо знакомой опере услышать совсем незнакомые слова. Вопрос этот дебатируется довольно остро. Очевидно, в разных случаях он по-разному и решается. Когда Большой театр был в 1967 году в Канаде, газеты высказывали свое восхищение по поводу «Бориса Годунова», «Китежа», «Пиковой дамы»: «Как интересно слушать русские оперы на прекрасном русском языке». Языка они, за единичными исключениями, не понимали. Но сюжет был известен заранее, а звучание было автентичным, именно таким, каким его имел в виду автор: хорошее пение и хороший русский язык. Более сомнительным представляется положение, когда опера исполняется на языке оригинала, но певцы, как и слушатели, сами этого языка не понимают. Здесь, прежде всего, страдает исполнение: невозможно выразительно спеть фразу, не понимая значения каждого слова в отдельности, его точной смысловой нагрузки, стиля, причины, побудившей автора взять именно это слово, а не другое, подобное ему. От декламационных изъянов страдает и пение, так как нет единой смысловой линии.

В 1972 году я ставил «Бориса Годунова» в Риме. Итальянские оркестр и хор — очень хорошие. Певцы (солисты) тоже очень хорошие, были собраны со всего света. Опера шла на русском языке. Ну и намучился же я! Прекрасный тенор— Людовик Шпис из гамбургской оперы (имеющей очень хорошую репутацию) добросовестнейшим образом выучил всю партию Самозванца на русском языке и спел мне ее без единой запинки, но как?! У него в клавире все русские слова были подписаны латинскими буквами. Так он мне и спел. Когда я попытался исправить его произношение, он мне сказал: «Профессор! Я выучил партию

точно так, как она написана. Переучивать сейчас произношение для меня сложнее, чем заново выучить партию». Между тем: твердое «л» ему неизвестно и он везде пел мягкое «л». Звук «ы» он произносил как «и». В результате контуры, рельефы слов искажены. Например, фразу: «…Ах, так ты мне лгал?» Он произносил: «…Ах, так ти мне льгаль?» На мое счастье партию Рангони исполнял баритон из Базеля Антон Дьяков, болгарин по происхождению. Он тут же поправляет: «Лгал? Я лгал?» Но немедленно возникает крен в другую сторону. Этот же баритон пел фразу «огнь кадильниц» без мягкого знака после «л» и никакая сила не могла его заставить правильно произнести это слово. Так и осталось «кадилниц» (и в пластинке тоже).

Итальянка — сопрано — маленькую партию Ксении на спевке пела, не отрываясь от клавира. Я заметил, что такую партию можно бы петь и на память. На следующий день — то же самое: опущенные в клавир глаза, которые, может быть, только на мгновение в паузе поднимаются на меня. Я был наивен: она великолепно знала свою партию, то есть ноты, но слова для нее являлись полнейшей абракадаброй и она их запомнить не могла.

В 1963 году я ставил «Хованщину» в флорентийском «Театро Комунале». Основными солистами были артисты Большого театра (И. И. Петров, А. П. Огнивцев, Л. И. Авдеева, В. И. Ивановский, А. П. Гелева, В. Н. Петров). Хор, оркестр, исполнители вторых партий — итальянцы. Ну, как итальянцу объяснить, что такое мягкий знак, что такое «ю», что такое «я»? Простое слово «князь» превращалось в «книази». Фразу «Грудь раздвоили каменьем вострым…» один пел «груд», другой— «груди». Получалась какая-то чепуха.

В 1969 году мне довелось ставить «Пиковую даму» на радио в Турине. На этот раз на итальянском языке. Для меня это было менее тягостно, чем слышать нечто, лишь отдаленно напоминающее русский язык. Но и тут певцы были приглашены со всего света. Полину пела великолепная шведская певица Брижит Фюнеллае, Германа— болгарин Любомир Бодуров. Не раз ко мне подходили итальянские артисты оркестра с замечаниями по поводу неправильного произношения некоторых итальянских слов. Трудно, очень трудно было свести все это к одному знаменателю. А стать на такую точку зрения, что слова, тем более на чужом языке, это не мое дело — как поют, так и ладно, это значит заранее отказаться от надежды сделать хороший спектакль.

Артисты хора в парижской Grand Opéra мне жаловались на свою каторжную жизнь: сегодня они поют на французском, завтра на итальянском, послезавтра на немецком, а там, глядишь, и на

английском. В одной из рецензий на наши выступления в Париже было сказано: «Артист Ю. Мазурок очень красиво спел арию Валентина на русском языке» (речь шла о концерте). Действительно, можно предположить, что французы никогда и не слышали «Фауста» Гуно иначе, как на французском. И итальянцы поют «Фауста» на французском, хотя произносят очень скверно.

У нас другие традиции — все оперы поют на русском языке. В Лейпцигском театре идут по преимуществу немецкие оперы, но и все другие идут тоже на немецком языке. Когда мы выезжаем на гастроли в другие страны, наш успех в русских операх, помимо всего прочего, связан с безупречным русским языком. Когда к нам приезжает La Scala с отечественным репертуаром, мы наслаждаемся не только прекрасным пением, но и красивейшим итальянским языком. Когда гастролируют отдельные солисты, вопрос в каждом случае решается по-разному. Знаменитый бас Иван Иванович Петров был желанным гостем на всех сценах мира. У себя — в Большом театре он пел Мефистофеля на русском, но гастролируя в других странах — на французском. Точно так же Дон Базилио он исполнял на гастролях — по-итальянски. И это совершенно правильно. С другой стороны, французские артисты, приезжавшие к нам на гастроли, пели Татьяну и Онегина на французском. Вероятно потому, что это был исключительный случай — они с этой оперой не гастролируют. Кроме того, нужно обладать исключительным мастерством, чтобы одну и ту же партию петь на разных языках. Понятно, что поддерживать «в рабочем состоянии» одну партию на разных языках гораздо сложнее, чем держать в памяти несколько партий. Надеюсь, это доказательств не требует.

Бывает, что весь ансамбль поет на одном языке и только гастролер вторгается с оригинальным текстом или, может быть, со своим родным языком. Мне случилось дирижировать «Онегиным», когда Ленский пел на финском языке, Татьяна — на венгерском, все остальные, если не считать Трике, на русском. Публика прощает такое разноязычие, если только гастролеры представляют достаточный интерес. (Говорят, между финским и венгерским языками есть что-то общее, но мне некогда было за этим следить.)

Вообще же в таких случаях получается довольно курьезная картина, когда артисты, общаясь на разных языках, вместе с тем, великолепно понимают друг друга. Начинается, скажем, «Фауст». Старенький доктор рассуждает о бренности человеческого бытия на чистейшем русском языке. Но вот появляется Мефистофель. Почти что с места в карьер он забрасывает Фауста коварными вопросами, притом по-французски. Фаусту отступать уже некуда

— он сам вызвал злого духа! Приходится отвечать без пауз, — они композитором не предусмотрены. Отвечает он по-русски. Он был бы рад и по-французски, но у него не получится. Достаточно и того, что говоря на разных языках, они хорошо понимают друг друга. Фауст — образованный доктор, а Мефистофель — черт. Это спасает положение.

Но я прошу читателя не спешить смеяться над оперными курьезами. В конце XIX века в Россию приезжал гениальный трагик Томазо Сальвини и играл на итальянском языке Отелло (оригинал-то, как известно, написан на английском!), а весь остальной ансамбль играл по-русски. Тем не менее, это были грандиозные спектакли по силе эмоционального воздействия. Я, понятно, их видеть не мог, но знаю о них по рассказам Станиславского. Когда Константину Сергеевичу нужен был пример художественного совершенства, он вспоминал какой-либо эпизод из выступлений Сальвини. А ведь спектакль шел на разных языках, ни один из которых не был языком автора! Я же могу только добавить, что и рассказы Станиславского по силе эмоционального воздействия были явлением исключительным, запоминающимся на всю жизнь…

Но углубившись в вопросы языка, текста и переводов, я обязан вернуться к тому, с чего я начал: о правомерности перевода с русского на русский. Вопрос этот настолько противоречивый и сложный, что я рад был бы его вообще избежать. Но малодушно бежать от трудностей. Поэтому я должен на этом вопросе остановиться, но заранее предупреждаю, что у меня нет на него исчерпывающего ответа.

В свое время композитором и дирижером К. Кавосом была написана опера «Иван Сусанин». Сюжет был прекрасный, исторически достоверный, но одного этого было недостаточно, чтобы опера удержалась в репертуаре. Этот сюжет заинтересовал и М. И. Глинку и через шестнадцать лет Глинка пишет оперу на этот же сюжет, оперу подлинно народную, явившуюся самым значительным этапом в истории русской музыкальной культуры.

Прошло сто лет, настала совершенно другая эпоха. Нисколько не померкла сверкающая необыкновенными красотами музыка Глинки. Нисколько не устарел патриотический сюжет. Тем не менее опера почти двадцать пять лет не шла.

Текст барона Розена, являясь до крайности антилитературным, в нашу эпоху был совершенно неприемлемым. Можно ли было на этом основании предать забвению такую жемчужину русской музыки? Конечно, нет! Заслуживает самой большой благодарности А. М. Пазовский, С. А. Самосуд и Л. В. Баратов, сделавшие все возможное, чтобы эта

бессмертная опера снова зажила полнокровной жизнью.

Сергей Митрофанович Городецкий, прекрасный поэт и если не музыкант, то во всяком случае большой знаток и любитель музыки, тактично переработал либретто. Не все ему одинаково удалось. Есть фразы, обороты речи, диссонирующие с той далекой эпохой, есть некоторые прямолинейные ходы, есть и усложненные выражения (оперное либретто должно быть по возможности написано простым языком; идеальный пример в этом отношении либретто Пиаве, написанные им для опер Верди).

Но в целом либретто С. М. Городецкого гармонически слилось с музыкой Глинки и, во всяком случае, больше к ней подходило, чем суконный язык барона Розена.

Другой интересный пример — постановка в 1940 году «Чародейки» Чайковского к столетию со дня рождения великого композитора. Инициатива принадлежала тем же:

А. М. Пазовскому, Л. В. Баратову, С. М. Городецкому. Следует добавить и выдающегося художника Ф. Ф. Федоровского, который был тесно связан с этой творческой группой.

В данном случае послужила основой пьеса И. В. Шпажинского. Можно быть разного мнения о достоинствах его драматургии, но пьесы Шпажинского шли в столичных театрах, пользовались успехом, и среди них «Чародейка» была наиболее популярной. Именно на этот сюжет Чайковский написал гениальную оперу, воспользовавшись пьесой Шпажинского, по необходимости несколько ее сократив. Первая постановка этой оперы не пользовалась успехом. Вряд ли есть основания приписывать это каким-либо органическим недостаткам сочинения. Вернее всего, причиной неуспеха явилось то, что русская опера в ту пору не вызывала интереса у «избранного зрителя», посещавшего императорские театры. Да и сами театры, точнее, контора императорских театров относились к русским операм с полнейшим равнодушием, скупились на расходы, тратя в то же время громадные деньги на всякую балетную мишуру в угоду двору, его вкусам и прихотям.

Русские оперы обыкновенно ставились «в подборе», то есть декорации и костюмы подбирались из старых спектаклей — шедших или идущих. Не беда, если это не сходилось по стилю, по эпохе, было лишено композиционного единства. Именно так была поставлена «Чародейка».

Утверждать сейчас, что «Чародейка» не имела успеха из-за плохого либретто, несколько рискованно. Конечно, язык пьесы Шпажинского устарел, но он был устаревшим и во времена Чайковского. Очевидно, драматург стилизовал все диалоги применительно к эпохе, в которую развертываются события.

Но ведь и в «Хованщине», и в «Китеже» есть слова и обороты речи не только устаревшие, но и просто непонятные, требующие расшифровки. При последних постановках в Большом театре все эти слова, а порой и целые фразы, были заменены более доходчивыми, «нейтральными». Не уверен, что это следовало делать.

Что касается текста «Чародейки», то и здесь необходима большая осторожность, чтобы поправляя Шпажинского, не «поправить» в то же время и Чайковского. Тем более, что и здесь очень трудно разграничить «сферы творчества». При переработке текста, при корректировании отдельных фраз, очень важно сохранить стилевое единство. Приведу несколько примеров из «Чародейки». В первом акте ансамбль с хором на пять четвертей начинается словами: «Здравствуй, матушка кума, кума ласковая…» Слово «кума» повторяется, но акцентируется по-разному — первый раз нормальный акцент на втором слоге, а второй раз — на первом, то есть в данном случае слово акцентируется неправильно. Пренебрег Чайковский этим неправильным акцентом, допустив небрежность? Думаю, что нет. Такое смещение акцентов в русской песне придает ей своеобразную прелесть, особенно, если песнь задорноплясового характера. Достаточно вспомнить «ва ку — ва ку — знице, ва ку — ва кузнице, ва кузнице куют кузнецы, ва кузнице куют кузнецы». Как это изумительно красиво звучит и какую особенную, своеобразную прелесть придает этот смещающийся акцент в слове «ва кузнице»! (Только обычно почему-то поют «ва кузницы» с «ы» в конце слова.)

Между тем, С. М. Городецкий решил «поправить» и заменил «кума ласковая» словами «краля ласковая». Акценты все встали на свои места, но пострадали своеобразие и красота русской народной песни. К тому же слово «краля» немножко из «другой оперы», мне оно кажется насильственно навязанным Чайковскому.

Еще пример: ария «Глянуть с Нижнего». Есть арии, которые настолько слились со словами, что невозможно представить, чтобы они исполнялись с другим текстом. К чести С. М. Городецкого, он первую фразу сохранил: ария как начиналась, так и начинается. Но дальше уже можно спорить — насколько ария выиграла от замены текста Шпажинского текстом Городецкого.

Не буду делать подробного разбора, ограничусь последней фразой. У Шпажинского «…полететь туда душа просится». У Городецкого — «Мне б лететь туда, все туда, туда». Когда артисту приходится петь по преимуществу одни местоимения, ему очень трудно сделать слова действенными. (Бывают исключения: когда

мадам Баттерфляй перед харакири, обращаясь к ребенку, четыре раза подряд повторяет «ты», это звучит сильно и в высшей степени действенно; это редкий случай, когда местоимение является самым метким оружием). Ну, а в арии кумы нельзя в слова «…все туда, туда» вложить столько поэзии, мечтательности, сколько сама собой вызывает фраза «…душа просится». Правда, у Городецкого есть маленькая хитрость: перед вторым «туда», после критического *фа* второй октавы, можно в крайнем случае перехватить дыхание, по возможности незаметно, чего не сделаешь в слове «просится». Но это же отчасти является и недостатком, так как певица строит свою вокальную линию в расчете на это дыхание, а вдох перед последним словом всегда страшный удар по пластичности фразы. Сравним — у Татьяны: «…слова надежды мне шепнул». Как плохо, если артистка плохо рассчитала и перед «…шепнул» перехватила дыхание, что частенько случается.

Еще пример из «Чародейки»: ария Князя в третьем акте. В оригинале: «Нет сладу с собою, влечет все к тебе…». У Городецкого — «Моя ты зазноба, моя ты судьба». Может быть, с какой-то стороны лучше, но есть к чему и придраться. Во-первых, декларация в лоб: «Ты моя зазноба» представляется мало уместной, тем более с тем эмоциональным накалом, с каким написана эта ария у Чайковского. Что касается фразы «…моя ты судьба», то она больше сродни поэтам-символистам XX века, чем эпохе, в которой развертывается действие «Чародейки».

Я нарочно придираюсь, чтоб показать, как дирижер должен быть требователен к переводу, а когда же «переводится» с русского на русский, то в особенности. Бывает, что принимаешь перевод, стараешься ничего не упустить, казалось бы, все ладно. А запели — что-то не то.

В целом же обработка и редактирование С. М. Городецким «Сусанина» и «Чародейки» сделаны с большим талантом, очень тщательно и в итоге принесли пользу оперным театрам. Но оставим в покое Глинку и Чайковского. Возьмем так называемую «ходовую» западноевропейскую классику — «Аиду», «Травиату», «Риголетто», «Севильского цирюльника», «Кармен», «Фауста» и еще несколько опер. В каком переводе, на каком русском языке мы их поем?

Переводы этих опер делались лет сто тому назад и более. Они делались тщательно с точки зрения соответствия каждого слова в отдельности, но литературные достоинства фразы в целом никого не заботили. Вспоминается фраза Проспера Мериме: «Перевод, как женщина: если он красив, он неверен, если он верен, он некрасив» (по-французски «перевод» тоже женского

рода). Все наши древние переводы классических опер должны быть отнесены ко второй категории: они верны, но некрасивы. Более того, они в высшей степени уродливы. Кроме того, язык этих переводов устарел и чем дальше, тем больше становится неприемлемым. И все же мы эти переводы, эти ужасные слова поем и невозможно предугадать, когда же мы от них откажемся. Попытки делались.

В 1932–1933 годах мы ставили с К. С. Станиславским «Севильского цирюльника». Был заказан новый перевод прекрасному поэту, Павлу Григорьевичу Антокольскому. Подолгу я с ним сидел, проверяя каждую фразу, каждое слово. В нашей работе принимал участие брат Станиславского, Владимир Сергеевич Алексеев, высокообразованный человек, о котором я уже говорил. Помимо всего прочего, он внимательно следил за тем, чтоб рифмы и структура стихосложения соответствовали итальянским. Наконец работа закончена, новый перевод разносится в клавиры, начинаются уроки. И сразу же артисты (молодые!) возопили: «Какие ужасные слова! Старые были такими хорошими, а эти просто невозможно петь!» Этот «словесный бунт» принимает довольно большие размеры. Концертмейстеры с солистами заодно. Я к Станиславскому. Он на меня прикрикнул: «С нелитературным текстом я работать не буду». Что делать? Я между двух огней. Под страшным нажимом, огорченный тем, что Станиславский в новый перевод недостаточно вник, а я не сумел доказать ему неприемлемость текста. Начинают учить. (Кстати, и мне никто не доказал неприемлемость новых слов; дальше иронизирующих реплик и пренебрежительных гримас дело не шло). А затем следующая стадия: «Можно я в этой фразе заменю новое слово старым?» «Вы Альмавиве разрешили заменить слово, может быть, и мне разрешите?» И так далее. Постепенно возвращались к старому тексту. К счастью, Станиславский этого не замечал.

То же самое случилось с «Кармен» в постановке Станиславского, для которой прекрасный перевод был сделан Павлом Антоновичем Аренским. В «Кармен», может быть, больше уцелело новых слов, но и здесь они были изрядно разбавлены старыми.

Характерно, что имена переводчиков этих старых опер по большей части оставались неизвестными. Перевод был собственностью издателя и определялся его именем. Говорили: «Вы чей перевод поете — юргенсоновский или бесселевский?» Лет пятнадцать — двадцать тому назад Государственное музыкальное издательство при переиздании клавиров классических опер правильно решило, что немыслимо переиздавать их со старым,

плохим текстом и заказало новые переводы хорошим, опытным переводчикам. Сделано это было в отрыве от театров, и когда в библиотеке Большого театра появились новые, прекрасно изданные клавиры, для всех нас это было полной неожиданностью. Русский перевод был не тот, который мы поем. А плохой он или хороший, нам было все равно: это не наш текст, и если бы кто-нибудь из нас сказал, что он хороший, десять других заявили бы, что он плох, потому что признать его хорошим, это значит переучивать. Да мы его и не читали. Некогда!

На этой почве даже произошел курьезный случай: в 1964 году в Большой театр на гастроли приехал тогда молодой литовский тенор Виргилиус Норейка. В его гастрольных спектаклях, помимо прочего, значилась и «Травиата». До того он эту оперу пел только по-итальянски и по-литовски. Он очень обрадовался, когда увидел в нотном магазине новенький клавир «Травиаты» с русским текстом. Он этот текст добросовестно выучил (нелегкое дело) и… на первой же спевке выяснилось, что он в спектакле участвовать не может. Так и не пел он в этот раз «Травиаты». Его текст с нашим никак не сходился.

Я не в силах объяснить причину этой живучести устарелых, антилитературных переводов. «Фауст» в шестидесятые годы прошлого века был переведен на русский не с французского оригинала, а с итальянского языка. В ту пору Ш. Гуно еще не был классиком, и итальянцы довольно свободно обращались с текстом — не только со словами, но и с музыкой. Все эти вольности — и текстовые, и музыкальные попали в русский перевод и благополучно существуют уже более ста лет. Когда я узнал, что все русские классики — Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов переведены на испанский не с русских оригиналов, а с французского, я вспомнил о «Фаусте». Страшно подумать!

Между тем в драматических театрах нет такой косности. Например, В. Шекспир еще в тридцатые годы был заново переведен великолепными литераторами — М. Л. Лозинским и С. Я. Маршаком. Театрам только оставалось выбрать, чей перевод предпочесть. И никто из актеров, в том числе и привыкших к прежним переводам, не стал возражать; все охотно заново учили и играли бессмертные пьесы Шекспира. Приходится сделать вывод, что оперный актер не так заинтересован в слове, как драматический. Грустно, что говорить…

Ответственность за редакцию — музыкальную и литературную, за избранный вариант, лежит на три четверти на дирижере. Во всяком случае, он должен всесторонне изучить литературный текст, поделиться с режиссером своим опытом,

сообща обсудить и сообща принять решение. Так обычно и бывает, на этой стадии редко возникают конфликты. Горячие споры между дирижером и режиссером нередко бывают очень полезны. (Не надо только их выносить на труппу. Авторитета ни той, ни другой стороне от этого не прибавится.). Но принятое решение надо сообща отстаивать и поддерживать друг друга. Это одна из «прописных истин». Все же, на всякий случай, напоминаю о ней. Так же и полное согласие между дирижером и режиссером — еще не залог успеха. Было очень странно, когда в новой постановке «Игоря» в Большом театре вместо эпилога вдруг зазвучал пролог. Был грех и у меня, когда увлекшись замыслом режиссера, я допустил во втором акте «Русалки» перестановку номеров, сейчас уж не помню точно, каких. Потом хватился, что получается нескладно, но вернуться к оригиналу было уже очень непросто. К моему счастью, эта постановка просуществовала очень недолго.

Говоря о содружестве руководителей постановки, я не назвал еще одного полноправного члена этого содружества, который, строго говоря, должен его возглавлять. Я имею в виду автора. Но о взаимоотношениях с ним, казалось бы, само собой разумеющихся, все же кое-что надо сказать. Не каждый автор может быть активным членом творческого содружества; тех из них, кого мы уже не застали, мы должны сделать воображаемыми единомышленниками. На то мы и художники, чтоб мысленно, в своем воображении, вступать в общение с авторами. Это естественное и законное желание проникнуть в творческий мир автора, познать больше того, что он нам сказал своей партитурой, как бы она ни была богата ремарками и примечаниями. Неоценимую помощь нам оказывают критики и музыковеды. Весь доступный материал этого порядка необходимо изучить. Но мы должны пойти дальше критиков, потому что нам необходимо все обнаруженное, высказанное автором и критиками, претворить в спектакле.

Воображаемое общение с автором может строиться только на основе глубокого уважения к нему, к его творчеству, к партитуре, которая нам доверена.

Если есть какие-то сомнения в достоинствах автора, в мастерстве воплощения избранного им сюжета или в самом сюжете, лучше всего отказаться от постановки. Если обстоятельства все же вынуждают включиться в работу, надо сделать усилие, заставить себя выработать иное отношение к автору, нежели то, которое существовало до сих пор. Это очень трудно. Выходит, что надо поступиться какими-то своими принципами. Меня могут упрекнуть: как можно такое советовать!

Чтоб быть лучше понятым, приведу пример.

В Ленинградском Малом театре оперы и балета (который раньше — до революции — называли Михайловским) всегда можно было увидеть и услышать что-то интересное и необыкновенное. Это были новейшие оперы и балеты — советские и иностранные или мало кому известные из классики. Наряду с этим шли оперетты, но и здесь не было примелькавшихся названий «Сильвы», «Веселой вдовы» и т. п.; вместо них ставились менее известные оперетты Миллекера, Оффенбаха и других авторов; некоторые из них настолько малоизвестны, что я сейчас даже не могу вспомнить их имена. Душой театра в течение почти восемнадцати лет был С. А. Самосуд, но также режиссер Н. В. Смолич и художник В. В. Дмитриев. Михайловский театр в ту пору пользовался особыми симпатиями ленинградского зрителя. Слава коллектива распространялась и за пределами Ленинграда. Учась в Московской консерватории, я и мои товарищи всегда интересовались тем, что делается в бывшем Михайловском театре, и если была малейшая возможность, ездили в Ленинград на генеральную репетицию, а то и на премьеру. Там все было интересно: «Сказки Гофмана», «Мейстерзингеры», «Кармен» в новой постановке Смолича (хоть и спорной); «Нос», написанный двадцатидвухлетним Шостаковичем, его первые балеты, «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» Кшенека и многое другое. Оперетты также ставились с большим вкусом.

И вот мне совершенно неожиданно пришлось стать художественным руководителем Михайловского театра, который получил название Малегота (Малый Ленинградский Государственный оперный театр). Может быть, мне просто везло, но дела продолжали идти хорошо, ставились новые интересные спектакли, труппа пополнялась хорошими актерами и интерес к театру нисколько не убавился.

Но я был противником оперетты (в чем — могу сказать сейчас — был совершенно неправ). На это вскоре стали обращать внимание. Посыпались вопросы — почему «наш» Михайловский театр, в котором мы привыкли видеть и оперу, и балет, и оперетту, от последней совершенно отказался? Я сопротивлялся сколько мог. Легкомысленные сюжеты, плоские остроты, доходчивая, мелодичная, но примитивная по своей структуре музыка — все это, по моему мнению, говорило не в пользу оперетты.

Между тем борьба разгоралась, и вскоре мне пришлось отступить. Для начала был взят «Цыганский барон», как сочинение, наиболее близкое к опере.

Я вспомнил, что С. А. Самосуд мог сегодня дирижировать

«Пиковой дамой», а завтра «Желтой кофтой» Легара, и это его нисколько не шокировало. Я решил по его примеру сам дирижировать «Цыганским бароном». Для того, чтоб стать единомышленником автора, мне пришлось сделать над собой большое усилие. До той поры (1940 года) я дирижировал только двумя — тремя вальсами И. Штрауса и относился к его музыке снисходительно, как к талантливому пустячку. Такое отношение к чему бы то ни было в корне неправильно. Никоим образом не применимо оно и к оперетте. Тем более, что легкая музыка так называется, потому что она легко слушается, но отнюдь не потому, что она легко играется. Программу из произведений Иоганна Штрауса вполне можно назвать «вечером легкой музыки», но продирижировать такой программой нисколько не легче, чем серьезной.

Такой ход мыслей я выработал и занялся «Цыганским бароном» всерьез. Многое для меня было ново и трудно. Я доверился прекрасному опереточному режиссеру Алексею Николаевичу Феона, поставившему спектакль ярко, с большим размахом, умело используя мастерство коллектива и масштабность оперного театра. Громадную помощь мне оказал неподражаемый мастер и знаток жанра оперетты Григорий Маркович Ярон, с которым я консультировался. Спектакль удался, а главное, я убедился, что и оперетта может принести большую творческую радость. Наряду с этим снова возникла проблема: как строить репертуар музыкального театра? Это очень важный вопрос, который в течение всей жизни приходится всякий раз заново решать.

Я вспомнил о «Цыганском бароне», чтоб показать, что прежде, чем приступить к работе, нужно сжиться с автором, понять его, признать большие достоинства его музыки, возбудить в себе какие-то теплые чувства к нему, к вдохновившей его теме, к его эпохе, ко всему, что побудило его взяться за перо. Мне представляется порочной ссылка на то, что у нас иная эпоха, иные темпы жизни, иное общество, мировоззрение и так далее. Стать на такую точку зрения, это значит пытаться приспосабливать автора к нашему времени, нашим темпам. Тут конца-краю нет. Такой подход дает право переинструментовывать, пересочинять, добавлять и убавлять по своему усмотрению. Мне кажется, что честный (прежде всего по отношению к самому себе!) художник так не поступит.

Рассказывают, что когда один из учеников А. Б. Гольденвейзера, играя на уроке си-бемоль-минорную сонату Шопена, начал похоронный марш в энергичном и бодром темпе, Александр Борисович остановил его и сказал: «Я хочу тебе

напомнить, что во времена Шопена хоронили не в автобусах, а на катафалках». Это служит подтверждением того, что не следует тащить автора в свою эпоху; гораздо мудрее, хотя и много труднее, проникнуться эпохой автора, реально ощутить себя в ней. Что удастся — прочитать, посмотреть гравюры, живопись, пьесы, а что не удастся, дополнить собственным воображением. Вот где проверяется артистическое мастерство!

Из этого нисколько не следует, что все должно застыть в полной неподвижности. Напротив, каждая новая постановка, каждый новый спектакль, это открытие чего-то нового — новых тайн, глубоко запрятанных в партитуре, новых интересных технических приемов. Но ничего далекого от автора. Приближайся к автору, насколько удается, но не тяни его к себе.

Жизнь артиста богата эмоциями, красочна, разнообразна, если репетируешь утром «Дон-Жуана» Моцарта, а вечером играешь «Петрушку» Стравинского, успеваешь в течение одного дня побывать в совершенно разных, контрастных сферах, словно совершить путешествие в «Машине времени» Уэллса. Более того, можно утром репетировать оперу Моцарта «Дон-Жуан», а вечером играть в концерте «Дон-Жуана» Р. Штрауса, и хотя один и тот же сюжет, одни и те же персонажи, а побывал в двух совершенно контрастных сферах, соприкоснулся с разными сторонами нашего прекрасного искусства.

Итак, автор, это твой единомышленник. Необходимость тесной связи с ним бесспорна. Но до сих пор речь шла об авторах прошлого, которые сегодня для нас живы только своими творениями. Из истории мы знаем, как великие классики начинали свой путь, как вступали в соприкосновение с исполнителями, сколько разочарования им пришлось пережить. Не буду углубляться в историю. Напомню только, что мой учитель К. С. Сараджев дирижировал сочинениями молодого, мало кому известного Прокофьева тогда, когда его сочинения не могли принести устроителям концерта ни славы, ни успеха, ни хороших сборов. А сейчас Прокофьев — классик.

Всем известен страшный скандал, разыгравшийся после первого исполнения «Весны священной» Пьером Монте.

Однако и Сараджев, и Монте, и многие другие брались за первое исполнение безвестных авторов не ради сенсации. Новому, сегодня еще безвестному автору нужен исполнитель, который его бы поддержал. Но и исполнителю в такой же мере необходим новый автор, встреча с которым была бы для него общением с современной творческой мыслью. Те из нас, кто к безвестному молодому композитору относятся с пренебрежительной снисходительностью, делают большую ошибку. Ни с чьей стороны

тут одолжения нет. Бывает, что исполнитель достиг больших высот, ему удается классика, он ею и ограничивает свой репертуар, изредка разбавляя его современными пьесами, ставшими «боевиками» без его участия. Такой исполнитель может благополучно просуществовать, но его этический долг останется невыполненным.

Д. Ф. Ойстрах мог великолепно прожить свою артистическую жизнь, играя концерты Бетховена, Чайковского, Мендельсона, Брамса. Однако он выступал и с концертами Прокофьева, Шостаковича. Молодой Арам Хачатурян пишет скрипичный концерт, его разучивает Д. Ойстрах и концерт звучит по всему миру. То же с концертом Б. Дварионаса и многими, многими другими.

Но для дирижера вступить в содружество с автором — это не только исполнить его новую партитуру. В особенности, если речь идет об опере. В театре так много сложных взаимодействующих механизмов, что автор всецело передоверяет свой труд дирижеру и режиссеру, которым эти механизмы подвластны. А так как и автор, и дирижер — музыканты, то контакт между ними особенно тесен. Он возникает еще задолго до того, как постановка начала осуществляться. На этой теме стоит остановиться, потому что взаимоотношения между дирижером и композитором трактуются по-разному. Легко подавить своим авторитетом молодого, начинающего автора. Он может быть очень послушен, но это сулит мало хорошего. Наибольшая удача бывает в тех случаях, когда дирижер не оказывает давления на автора и партитура от первой встречи до премьеры претерпевает минимальные изменения.

Здесь, правда не может быть одного правила на все случаи. Взаимоотношения между дирижером и автором строятся по-разному. Понять автора — это не только понять его сочинение, но и проникнуть в его психологию, в душевный строй. У дирижера более «пристрелянный глаз», чем у композитора. Кроме того, в только что написанном тобой самим никогда не увидишь всего того, что увидит другой музыкант, для которого это внове. Я думаю, что у писателя появляется потребность прочитать другу (именно другу, а не вообще «друг другу») новое сочинение, чтобы получить отзыв о замысле, о его воплощении, но также и о многих частностях, неизбежно ускользающих от внимания в творческом процессе. Я уже неоднократно рекомендовал дирижерам побывать в «шкуре» оперного певца, артиста оркестра; теперь я снова настоятельно рекомендую испытать на себе, что такое сочинять музыку.

Не корректируйте композитора во что бы то ни стало. Будьте

чутки, внимательны, бдительны, но не спешите с суждениями. Что-то выскажите, а что-то оставьте при себе, снова и снова продумайте. Прослушать новое большое сочинение и не сказать ничего — это убийственно для композитора. Но не менее убийственно обрушиться на автора каскадом уничтожающих оценок, даже если они, казалось бы, аргументированы. Почему-то дирижеры присвоили себе право быстро и безапелляционно судить обо всем (справедливости ради отметим, что режиссеры от них в этом не отстают).

Найти подходящий тон в общении с автором — это большое искусство. Об этом надо помнить, как бы ни была благополучна твоя собственная судьба. Я с уважением думаю о тех своих коллегах, которыми найден подходящий тон, сопутствующий им во всей их работе. Но если певец поет, или артист оркестра играет ниже своих возможностей в результате неглубокого и непродуманного отношения к ним дирижера, это прискорбно, но поправимо. Если же на пульте окажется партитура, в которой автор проявил себя не до конца, а дирижер поверхностно обошелся с музыкой, мало надежды, что она со временем поднимется на более высокую ступень.

Надо помнить, что и дирижеру нужен друг, который внимательно следил бы за ним, мог бы вовремя шепнуть два-три слова, в каком-то случае сдержать чрезмерный пыл или привлечь внимание к тому, что оказалось за кругом его внимания. Может быть, не все мои коллеги меня поймут и, во всяком случае, не все согласятся. В ответ на это скажу, что мне глубоко несимпатичны те дирижеры, которые чувствуют себя в театре персоной высшего порядка, вещают как оракулы и настолько «командиры производства», что живое, творческое, дружеское общение для них недопустимо.

Выше я говорил о Д. Ф. Ойстрахе, о его громадном интересе ко всему новому. Композиторы, сочиняя новую скрипичную музыку, думали прежде всего о нем, и если только Ойстрах заинтересовался новым сочинением, можно быть спокойным за его судьбу.

К такой репутации должен стремиться и дирижер. Самое большое искусство-это отобрать то, что достойно внимания. Здесь неизбежен элемент риска. Понять новое сочинение, основательно разобраться в нем — это большая работа. Исполнение нового — всегда риск, и если случилась неудача, ответственность за нее должны в равной степени разделить автор и интерпретатор. Возможно, что дирижер сознается: действительно очень хорошее сочинение, но мне не все в нем удалось. Или композитор скажет: у меня нет претензий к исполнению, но я услышал много своих

собственных недостатков. На практике, к сожалению, чаще бывает наоборот: дирижер считает себя безгрешным и поносит композитора (которого еще вчера превозносил), а композитор моментально разочаровывается в дирижере. Такое непрочное содружество, далекое от единомыслия, трещит по всем швам при первом же испытании.

Мне кажется, я имею право рассказать о случае из моей собственной практики, тем более, что этот случай, в свое время достаточно нашумевший, еще не был правильно освещен.

Речь идет об опере Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Сюжет этот С. С. Прокофьев выбрал сам и почти полностью сам написал либретто (по одноименному произведению Б. Полевого).

В 1946/47 году Прокофьев часто бывал в Театре им. С. М. Кирова. Он находил очень удачной постановку «Золушки» (балетмейстер К. М. Сергеев, дирижер П. Э. Фельдт) и «Дуэньи» (второй название — «Обручение в монастыре» — режиссер и художник И. Ю. Шлепянов, дирижировал оперой я).

С. С. Прокофьев присутствовал в ЦК КПСС на обсуждении оперы «Великая дружба» и после постановления от 10 февраля 1948 года был одержим искренним желанием отозваться на него какой-либо новой работой. Тогда он и принялся за сочинение оперы «Повесть о настоящем человеке» — сюжет, к которому он и раньше присматривался.

По моей инициативе, при горячей поддержке И. Ю. Шлепянова, опера была включена в план Театра им. С. М. Кирова. Однако ввиду возникавших в некоторых инстанциях сомнений нам было предложено оперу поначалу показать в концертном исполнении и затем уже решить вопрос о постановке. Так и было сделано. Мы взялись за работу с большой охотой. С. С. Прокофьев несколько раз побывал у нас. Я ездил к нему в Москву (один или вместе с И. Ю. Шлепяновым). На этот раз он проявил особенную требовательность. Раньше, когда мы в его присутствии играли «Дуэнью», он говорил: «Я забываю, что я автор и наслаждаюсь вашим прекрасным спектаклем». Здесь же он сидел с партитурой в темном зале, где для него был поставлен стол и лампа, и Сергей Сергеевич то и дело меня останавливал по поводу какой-нибудь детали. Атмосфера в театре накалялась. Все безумно боялись самого слова «формализм», и каждый по-своему истолковывал его значение. Это было вскоре после постановления и некоторым казалось, что каждое диссонирующее, неразрешенное звучание является ересью.

В. М. Богданов-Березовский тогда остроумно сказал: «В учебник гармонии вносится новое правило: неразрешенная малая

секунда требует разрешения реперткома».

В такой обстановке, которая, к счастью, длилась недолго и, безусловно, никогда уж не вернется, мы выступили с концертным исполнением оперы С. С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Это было днем 3 декабря 1948 года.

Еще до показа некоторые мои товарищи советовали мне самому проявить инициативу, заявив, что я убедился в неприемлемости этой оперы и не считаю возможным ее исполнить даже для узкого круга лиц. Но я не мог так поступить. Во-первых, потому что Прокофьев писал эту оперу совершенно искренно, будучи уверенным, что именно такое произведение было нужно. Он мне сам сказал (с глазу на глаз): «Я эту оперу писал кровью своего сердца». Во-вторых, потому что я этой оперой был сам увлечен и сумел увлечь многих актеров. В-третьих, потому, что в Ленинграде две предыдущие постановки — «Золушка» и «Дуэнья» шли с большим успехом.

Театр им. С. М. Кирова связывали с Прокофьевым. И в Ленинграде, и в Москве у меня спрашивали: «Что у вас пойдет новое Прокофьева?» Поэтому сказать: «Сергей Сергеевич, эта опера вам не удалась и она не пойдет», это значило начисто порвать с Прокофьевым и нанести ему большую травму. Мог ли я решиться на такой шаг, много ли таких композиторов было в активе театра? Для меня Прокофьев был всегда выдающимся творцом, начиная с той поры, когда в студенческие годы мы, собравшись в классе, разбирали доставшиеся нам издания его сочинений, слушали их в концертах пианистов Н. А. Орлова, А. К. Боровского. Навсегда запомнилось первое исполнение в Москве его скрипичного концерта (в помещении «Театра революции»— сейчас Театр им. Маяковского). Солистом был Е. М. Гузиков, дирижировал К. С. Сараджев. Тогда уже Прокофьев казался мне гениальным композитором. Эту точку зрения разделяло большинство моих товарищей. Помню приезд Прокофьева в Москву в двадцатые годы и впервые услышанный мною Третий фортепианный концерт, ставший сейчас классическим и чуть ли не обязательным в репертуаре каждого пианиста. Тогда играл автор, а аккомпанировал Персимфанс. Кстати, к этой «бездирижерной» игре Прокофьев отнесся не без насмешки. «С кем мне тут разговаривать, мне надо кое-что сказать». Ему отвечают: «А со всеми». — «Я не могу разговаривать со всеми, я не на вече пришел, мне нужно работать». Но в общем дело ладилось. Все шли за ним — он играл очень рельефно, с прозрачной педалью и в высшей степени энергично.

А. Ф. Гедике заметил по его адресу: «Ну и силач!» Действительно, сила, бодрость, мужество, жизнерадостность в

игре Прокофьева били через край. К. Н. Игумнов замечательно сказал: «Напрашивается параллель между Прокофьевым и Скарлатти: диатонизм, свойственный и тому, и другому». Эти замечательные игумновские слова я всегда помню. Скарлатти и Прокофьев! Совместимо вполне. А что такое Скарлатти, лучше всего знает тот, кто его сам как следует поиграл на фортепиано. А также и тот, кому посчастливилось в двадцатые годы послушать феноменального итальянского двадцатилетнего пианиста, позднее ставшего дирижером: Карло Цекки, выступившего в Москве с циклом сонат Скарлатти.

Помню я постановку, также в двадцатые годы, оперы «Любовь к трем апельсинам» (в Большом театре). Дирижировал Н. С. Голованов, с ним я и ходил на репетиции и на спектакли. Одну из принцесс пела А. В. Нежданова, Кухарку — бас В. В. Осипов, принца замечательно исполнял тенор Н. Е. Эварестов. Этот спектакль всем доставлял бесконечную радость.

Помню, много позднее, в 1938 году премьеру балета «Ромео и Джульетта» в Театре им. С. М. Кирова (постановка Л. М. Лавровского, дирижер И. Э. Шерман). Здесь надо отметить также потрясающей силы и безупречного вкуса оформление П. В. Вильямса. Событием явилось выступление в этом спектакле Г. С. Улановой и К. М. Сергеева. Их мастерство навсегда останется в памяти как образец высшего искусства. Велико было мастерство и совсем молодого тогда балетмейстера Л. М. Лавровского. Сочинить балетный спектакль — это сложнейшая задача. Тогда Лавровский всех поразил богатством творческой фантазии.

Возможно, что большую помощь Л. М. Лавровскому оказал С. Э. Радлов, известный ленинградский режиссер, знаток Шекспира. Не обошлось без курьеза, на который первым обратил внимание, конечно, И. И. Соллертинский. Перед началом генеральной репетиции С. Э. Радлов всех встречал словами: «Имейте в виду, что я к этому безобразию никакого отношения не имею». После первого акта он говорил: «Попросили рассказать им, что такое Шекспир. Пришлось рассказать». А после огромного успеха балета — спрашивал: «Ну, как вам понравился наш спектакль?» Но это из копилки курьезов. А спектакль действительно был великолепный.

«Повесть о настоящем человеке» в декабре 1948 года не получила признания. На обсуждении выступали с нападками малоавторитетные лица, однако крупные музыканты, присутствовавшие и на прослушивании и на обсуждении, вообще ничего не сказали. Наиболее дальновидные не приехали в Ленинград и не присутствовали на прослушивании. Не присутствовал на обсуждении и сам С. С. Прокофьев — как только исполнение окончилось, он исчез. Увиделись мы поздно

вечером. Он был в претензии, что я пригласил такое большое количество слушателей. Фактически же большая часть публики пробилась в театр неизвестно каким образом, не имея никаких приглашений. Но момент был не такой, чтоб входить в подобные объяснения. На этом моя творческая связь с Прокофьевым прервалась. Прекратилась и переписка, которая до тех пор велась очень оживленно.

Сейчас, по прошествии почти что тридцати лет, могу сказать, что моя совесть чиста. Ни тогда на обсуждении, ни позже я ни разу не сказал, что совершил ошибку, подняв на щит эту оперу. Упреки, порицания я выслушивал молча, а на прямой вопрос отвечал, что по-прежнему считаю Прокофьева гениальным композитором. «Повесть о настоящем человеке» слабее других опер Прокофьева. Говорю об этом только сейчас. Тогда для меня это отнюдь не было очевидно. Тем более, что и по вдохновению, и по мастерству это несоизмеримо выше всего другого, что мне приходилось ставить в те годы.

Привел я этот случай, чтоб показать, что творческое единомыслие не всегда бывает радостным и безоблачным. Было бы дерзко с моей стороны заявить, что мы с Прокофьевым были единомышленниками. Слишком несопоставимы масштабы. И тем более я должен был быть предан и его творчеству, и ему самому (это неотделимо), если он мне доверил свое сочинение. До сих пор у меня в памяти чувство жгучей душевной боли, которое я испытал, слушая упреки в адрес Прокофьева. Может быть действительно, чтоб избежать этого, я должен был в какой-то момент остановить работу и предложить Прокофьеву подождать до лучших времен. Но я никак не мог предвидеть, что композитор может подвергнуться столь резким нападкам. А он сам был уверен, что вслед за Театром им. С. М. Кирова опера пойдет на всех сценах. С этой целью он в инструментовке оперы придерживался скромного состава оркестра, избегая редко употребляемых инструментов, которые могли бы вызвать затруднения в периферийных театрах.

Не могу умолчать и о том, что в наше творческое содружество с С. С. Прокофьевым входил и режиссер И. Ю. Шлепянов, принимавший активное участие в работе над «Повестью», несмотря на то, что до сценической постановки дело не дошло. А «Дуэнья», поставленная и оформленная И. Ю. Шлепяновым, вызвала горячее одобрение С. С. Прокофьева. Этот спектакль и для меня, и для актеров, и для Шлепянова всегда был праздником. Шел он редко, в зале кроме ленинградцев всегда можно было увидеть несколько московских музыкантов и любителей музыки, специально приехавших из других городов. И

за «Дуэнью» нас потом задним числом здорово пощипывали.

Меня всегда интересовала психология музыкальных критиков. Говорю, естественно, о серьезных критиках, имевших свою принципиальную позицию. Ведь и они тоже отмалчивались. Если выступление в печати не всегда возможно, то на обсуждении можно же было хотя бы охладить чрезмерно горячие головы. Но и этого не случилось. В результате не только была разгромлена «Повесть о настоящем человеке», но снята с репертуара и «Дуэнья». Редко стали появляться в афише «Ромео» и «Золушка». В этот трудный для композитора и театра период критики в лучшем случае молчали. Велика ли цена их обширным трудам, в которых они превозносят творчество Прокофьева после его смерти?

Я вспоминаю один случай, имевший место еще до войны. Я дирижировал концертом в Москве. Солистом выступил замечательный пианист С. Е. Фейнберг, игравший Четвертый концерт Бетховена. Один довольно известный в то время композитор сразу же после исполнения в пренебрежительно снисходительном тоне отозвался о… Бетховене (ни больше, ни меньше!). «Что это за концерт? Если разобраться, так только гаммы и арпеджио». При этом разговоре присутствовал один известный критик. Я к нему обратился: «Призовите хулителя к порядку». Критик подумал и сказал: «Лично я больше люблю Пятый концерт Бетховена».

Само собой разумеется, далеко не все критики таковы. Мы помним, как горячо выступал И. И. Соллертинский в защиту Шостаковича, когда «Катерина Измайлова» подверглась разносу. Но это редкий случай.

В 1946 году мы решили поставить «Сказание о граде Китеже», не шедшее в Ленинграде с двадцатых годов. Как и до войны, я обратился к Б. В. Асафьеву, чтоб послушать, что он думает по поводу обращения к тому или иному автору. До войны это было проще — Асафьев жил в Ленинграде, вблизи Театра им. С. М. Кирова. После войны приходилось ездить к нему в Москву. Асафьев был гениальным музыкальным ученым. Не только по обилию знаний и по интереснейшим умозаключениям. Для меня самым ценным в Асафьеве была его способность поэтически, образным языком воспроизвести сущность музыки, рассказать о ней так, что начинает казаться, что именно так ты сам всегда и думал, только не сумел сформулировать. Его читаешь всегда с захватывающим интересом. А беседы, в которых никогда не было отказа, проходили так интересно, что можно было, не заметив, просидеть несколько часов. Да, собственно говоря, это были не беседы: я задавал вопросы, а он отвечал. Говорил он медленно, но формулировки возникали мгновенно и речь лилась гладко.

Интересно было, как он сам с собой полемизировал, задавал вопросы, сам на них тут же отвечая, высказывал сомнение, опровергая его с большим искусством.

Б. В. Асафьев очень поддержал идею постановки «Китежа». Он сказал, что сюжет этот вечен и глубоко патриотичен. Провел интересную параллель между татарским нашествием и только что пережитой войной. Что касается религиозных мотивов, то народные легенды той эпохи всегда были связаны с религией, что отнюдь их не делало менее патриотичными.

Окрыленный, я вернулся в Ленинград и начал работу над «Китежем». В труппе не все встретили эту работу с большим энтузиазмом. К этому я уже привык. Сейчас у нас общественная жизнь в театрах более упорядочена, но и ныне — я убежден— может сложиться обстановка, когда руководитель поступит благоразумно, действуя против течения. Особенно в вопросах формирования репертуара. Здесь не приходится действовать наверняка. Надо идти на риск, если заинтересован в поступательном движении театра.

Однако тогда, в 1946 году, против «Китежа» внутри театра ополчались все больше и больше. Вероятно, я должен был продолжать настаивать на своем, не побояться пойти на скандал, как это неоднократно делал С. А. Самосуд. Но для этого надо было обладать его железным характером. У меня такого характера нет, и этот свой недостаток я хорошо знаю.

Я решил снова поехать к Асафьеву. Он тогда уже тяжело болел, настроен был мрачно. Я ему рассказал, что вокруг «Китежа» атмосфера накалилась. Он промолчал. Потом сказал: «Не надо ставить». Я работы остановил. Прекрасные, неповторимые эскизы В. В. Дмитриева к «Китежу» так и остались неиспользованными…

Я не случайно затронул вопрос взаимоотношения с критиками. С людьми, посвятившими себя музыкальной науке, обязательно нужно иметь общий язык. Музыкальный критик, ученый должен быть вовлечен в группу единомышленников. Правда, чем эта группа больше и многостороннее, тем труднее достигается единомыслие. В Театре им. С. М. Кирова долгое время возглавлял репертуарную часть Валериан Михайлович Богданов-Березовский. Это был талантливый музыкант, композитор, немало написавший, и исключительно эрудированный критик.

Я понимаю, что ни он, ни кто-либо другой из критиков не мог при обсуждении «Повести о настоящем человеке» вопреки всеобщему мнению заявить, что это все-таки Прокофьев, что если в опере и есть недостатки, то все же бесспорны и большие ее

достоинства. Так мог поступить только я сам и то потому, что мне ничего другого не оставалось. Но вот что интересно: после этого памятного обсуждения некоторые актеры, ловя меня где-нибудь в закоулке за сценой, говорили: «Не огорчайтесь! Очень хорошая опера и вы совершенно правы. Пройдет немного времени и это все поймут». Если подобные смельчаки находились среди актеров, почему их не нашлось среди критиков?

Прежде, чем расстаться с Прокофьевым, приведу в виде интермедии еще один случай.

Однажды, в период нашей самой тесной связи с Прокофьевым, в театр совершенно неожиданно пришел незнакомый человек. Просил принять по срочному делу. Вошел, неся ящик довольно больших размеров, похожий на сундук. Сказал, что хочет познакомить с редким инструментом, который, вероятно, мне неизвестен.

Предлагает купить для театра. Раскрывает свой сундук, в нем басовая флейта. Вот так штука! Я такой никогда не видывал и не слыхивал! Громадное сооружение. Диаметр трубки значительно больше, чем у контральтовой флейты. Сам владелец не может извлечь из этого инструмента ни одной ноты. На проспекте, на котором изображен почтенный мужчина, играющий на этой флейте, вижу, что поперечной является только та часть инструмента, к которой прикасается нижняя губа. В ней отверстие (довольно-таки большое) для посыла воздушного столба. Вся остальная часть крепится вертикально и заканчивается шпилем, который упирается в пол, как у виолончели или гекельфона. Понятно, что такой инструмент нельзя было бы держать в горизонтальном положении — тяжело, да и слишком далеко отставлять правую руку. Таким образом этот странный инструмент в собранном виде напоминал большой крокетный молоток, опущенный рукояткой книзу. Я внимательно посмотрел проспект — не названы ли там какие-либо партитуры, в которых этот инструмент применен. Нет, не названы. Видимо, автор конструировал его на свой страх и риск, в надежде, что им заинтересуются композиторы. Диапазон — на октаву ниже обычной большой флейты, плюс добавлены какие-то ноты внизу и соответственно убавлено несколько нот наверху. В учебниках и справочниках по инструментовке этот вид флейты не упоминается. Я позвал флейтистов. Прибежали с большим любопытством, однако никому из них не удалось извлечь из этого инструмента какой-либо звук. Один из них тем не менее решительно потащил этот сундук и пообещал, что в течение нескольких дней он инструмент освоит. Действительно, спустя два дня, он пришел ко мне в прекрасном настроении, уверенно

собрал этот громадный молоток, лицо его исказилось от сверхчеловеческого напряжения и я услышал шипение, а порой и звуки, которые можно было определить, как музыкальные. Сверхчеловеческое напряжение вполне объяснимо: способ звукоизвлечения на флейте отличен от всех других духовых инструментов. Здесь нет ни мундштуков, ни язычков. Верхняя губа, направляющая воздушный столб во входное отверстие, находится на известном расстоянии от него. Вот и попробуй послать воздушный столб в такой «молоток», да еще так, чтоб он распространился по всему бесконечно длинному инструменту.

Кстати, тут снова возникает одна из загадок нашего искусства: как объяснить, что маленький, тщедушный человек, с впалой грудью, не выпускающий изо рта папиросы, постоянно кашляющий, вдруг как-то странно преображается, на лице появляется крайнее напряжение и он извлекает мощные звуки из громадного инструмента — басового тромбона, или тубы, или контрфагота? Когда вынужденно приходится замедлить из-за внезапной задержки солиста, со страхом на него смотришь — у него дыхание уже должно быть на исходе, но глаза его спокойны, даже веселы — пожалуйста, обо мне не заботьтесь — я буду тянуть сколько нужно. Мне скажут — спирометрия, объем легких, который может быть точно измерен. Все это я отлично знаю. Но в том-то и дело, что с никакой спирометрией это не сходится. В общем, басовая флейта была театром куплена. Незнакомец ушел с солидной суммой в кармане и без тяжелого ящика. Ящик до поры до времени оставался в моем кабинете, немало пугая входящих. Я тем временем срочно написал С. С. Прокофьеву, что театром куплен диковинный инструмент и что я очень прошу его иметь это в виду при дальнейших работах для театра. Проспект с описанием басовой флейты приложил к письму.

Это все происходило в разгар работы над «Дуэньей». А в «Дуэнье» было немало трудностей, как во всякой новой работе. Вот одна из них.

В восхитительном ансамбле последнего акта (насквозь диатоничном, да еще до-мажорном) Дон-Хером одновременно с пением вызванивает на бокалах фигурацию восьмыми, которая аккомпанирует ансамблю и очень хорошо цементирует отдельные голоса. Пробовали мы и стекло, и хрусталь, прибавляли и убавляли воду, но получить вполне определенную интонацию не могли. Обратились к мастеру, большому любителю и знатоку по части всяких необычных ударных инструментов. Он охотно откликнулся, но запросил громадную сумму. Заместитель директора Театра им. С. М. Кирова, известный ленинградский музыкально-общественный деятель и мой большой друг Петр

Цезаревич Радчик, мне сказал: «Нам такой расход не утвердят. Уж больно большую сумму заломил мастер». Это было действительно так. Пытался я уломать мастера, но он был неумолим. Делать нечего, послал Прокофьеву письмо с просьбой как-нибудь переаранжировать последний ансамбль, чтоб можно было обойтись без бокалов. В ответ получаю телеграмму: «Продайте басовую флейту купите бокалы Прокофьев». Бокалы все же были сделаны и прекрасно звучали. Когда Дон-Херома пел тенор В. Г. Ульянов, он сам с большим искусством вызванивал причудливую фигурацию одновременно с пением. А когда пел дублер, то на сцене появлялся дополнительный гость Дон-Херома: соответственно одетый и загримированный концертмейстер, который становился рядом с Дон-Хероном и очень искусно звонил в бокалы.

Хочу поделиться своей длительной творческой дружбой с замечательным композитором, всесторонне образованным музыкантом, выдающимся человеком Ю. А. Шапориным. Я с ним познакомился в начале тридцатых годов. В Москву из Англии приехал на гастроли Альберт Коутс. В одной из его программ значилась Симфония Шапорина. Шапорин в ту пору жил еще в Ленинграде. Преподавал в консерватории и заведывал музыкальной частью в бывшем Александрийском театре (с 1937 года— Академический театр драмы им. Пушкина). В ту домагнитофонную пору лучшие драматические театры привлекали видных композиторов для руководства всеми музыкальными делами. В «Александринке» был Шапорин, в Детском театре в Москве Л. А. Половинкин (он же потом сменил Шапорина в «Александринке»), в Художественном театре — рано скончавшийся прекрасный композитор И. А. Сац, которого сменил Б. Л. Израилевский, проработавший там несколько десятилетий. Во Втором МХАТе много лет возглавлял музыкальную часть В. П. Ширинский, в Малом театре Л. В. Рахманов, у Мейерхольда — А. Г. Паппе при деятельном участии Д, Д. Шостаковича. В Камерном театре постоянным дирижером и заведующий музыкальной частью был А. К. Метнер. Д. Д. Шостакович в совсем молодые годы писал яркую и оригинальнейшую музыку для ленинградского ТРАМа (Театр Рабочей Молодежи). Любопытно, что когда в 1954 году в Ленинград и в Москву приезжал из Парижа на гастроли старейший французский драматический театр Comedie Francaise, с ними был в качестве постоянного заведующего музыкальной частью Андре Жоливе, известный французский композитор.

Хотя в драматических театрах музыка не главное, тем не менее музыканты, связанные с ними, были горячо преданы

интересам театра, его успехи переживали, как свои собственные. Это относится и к композиторам, и к артистам оркестра, которые считали за честь работать в драматическом театре. И действительно, я вспоминаю маленькие оркестрики даже таких необеспеченных театров, как студия Завадского или студия Охлопкова. Музыканты с гордостью говорили о молодых руководителях этих театров, никто и не помышлял поискать место более обеспеченное.

Тогда кино было немым (в чем была своеобразная прелесть). Не было магнитофонов. Не было и долгоиграющих пластинок. Музыка в драматическом спектакле возникала очень тактично и только там, где она была уместна. Оглушить она не могла — небольшой оркестр располагался далеко за кулисами, а то и под сценой.

Когда в «Трех сестрах» раздавался военный марш, говоривший о том, что уходит стоявшая в городе военная часть, слезы появлялись не только у персонажей на сцене, но и у зрителей. Находясь в зале, я вместе со всеми переживал эту сцену, опасаясь в то же время, что какая-нибудь фальшивая нота лишит меня очарования, выведет из состояния, которым так дорожишь! Но нет, всегда играли очень хорошо.

Старые люди с сожалением вспоминают безвозвратно ушедшее прошлое. Вероятно, поэтому и мне кажется, что в старое время с музыкой в драматических театрах обращались лучше, во всяком случае осторожнее, чем сейчас. Великие музыканты прошлого писали музыку к драматическим спектаклям. В этом отношении ничего не изменилось. По-прежнему самые крупные композиторы пишут музыку и к спектаклям, и к кинофильмам. Мы знаем прекрасную театральную музыку Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Хренникова, Кабалевского. Но есть маленькая разница: когда-то писались увертюры, представлявшие собой большое, развернутое симфоническое произведение (Бетховен, Шуберт, Мендельсон и очень многие другие). А сейчас возможно только короткое вступление, длящееся полторы — две минуты, а то обходятся и вовсе без него. Я однажды спросил у Станиславского, чем это объяснить? Он ответил, что в прежние времена увертюры (длинные!) были нужны, потому что во время них зрители заполняли зал, разыскивая свое место. Наверно, это так и было, точнее, так и есть, потому что и сейчас не только в драме, а даже в опере во время увертюры немало приходится страдать от шума и разговоров в зрительном зале. Не щадят даже всеми любимой увертюры к «Кармен», во время которой зрители спокойно беседуют друг с другом.

Сейчас не только в театре, но и в самолете вы разыскиваете

свое место под музыку по большей части оглушительную и парализующую. В драматических спектаклях музыка нередко возникает там, где она вполне могла бы помолчать. Вместо небольшого оркестра за кулисами большие рупоры в зале. Пока на сцене диалог, музыка еще чьей-то рукой сдерживается. Но вот актеры замолчали. Берегись! Сейчас музыка на тебя обрушится и повергнет на обе лопатки. Сопротивление бесполезно. Забудь думать о пьесе, которую ты смотришь. И еще: иной раз слушая новую оперу, думаешь: «Хорошая опера и хороший спектакль. Хотелось бы только немножко побольше музыки». А в драме напротив: «Хороший спектакль и хорошая пьеса. Хотелось бы только немного поменьше музыки».

Несколько лет тому назад на страницах «Комсомольской правды» возникла очень интересная дискуссия между физиками и лириками, продолжавшаяся довольно долго. Горизонты науки настолько расширились, говорила некоторая часть молодежи, что изучение рационального поглощает все внимание и все силы, не оставляя времени для наслаждения художественно-прекрасным. Это были физики. Другие утверждали, что для гармоничного развития человека необходимо проникновение в художественные красоты, удовлетворение потребности в прекрасном. Это были лирики. Разумеется, и ту, и другую точки зрения я излагаю схематично. Я за этим спором следил, и симпатии мои были на стороне физиков. Подойду к этому вопросу с другой стороны: а лирикам-то нужно знать физику? Выходит, что нужно. А они часто этого не знают. Вот и получается беда. Так, например, в физике есть закон: «Сила музыкального звука не должна преступать порог болевого ощущения». А «лирики» порой громыхают так, что кроме болевого ощущения, ничего не испытываешь.

Я прервал рассказ о Шапорине и вторгся со своей наболевшей темой.

Возвращаюсь к шапоринским временам. Когда английский дирижер Альберт Коутс приехал в Москву с новой симфонией ленинградского композитора, это вызвало громадный интерес.

Симфония Шапорина производила большое впечатление масштабностью музыкального мышления, тематическим богатством и исключительным мастерством оркестрового письма. Альберт Коутс разучил и сыграл симфонию с той легкостью, которая была ему присуща, что бы он ни делал[2]. Помимо мастерства, ему очень помогала в работе его неисчерпаемая жизнерадостность. Он выходил за пульт всегда в прекрасном настроении, как бы предвкушая что-то очень приятное. Эта жизнерадостность заражала всех — на репетиции артистов, в

концерте и артистов и слушателей. Даже если предстояла заведомо тяжелая репетиция, Коутс за пультом мог быть только приветливым и жизнерадостным. Это не было маской, он умел как-то хорошо себя вздергивать, оставляя у порога все невзгоды и огорчения. Благодаря этому работа у него шла всегда легко и хорошо. Надо ли говорить, что он был блестящим мастером, обладал великолепным слухом, репетировал и дирижировал всегда на память, в совершенстве знал не только партитуру, но и все так или иначе примыкающее к ней. Я всегда вспоминаю Альберта Карловича, когда вижу кого-нибудь из своих коллег, выходящих за пульт с мрачным выражением следователя по особо важным делам.

В ту пору (речь идет о начале тридцатых годов) музыкальные события в Москве привлекали ленинградцев, и соответственно, мы — москвичи — тянулись в Ленинград на каждую премьеру — в театрах и в филармонии. То ли музыкальных событий тогда было больше, то ли мы были более легки на подъем. А вернее всего, что ничего не изменилось. По крайней мере, приезжая и сейчас в Ленинград по поводу какого-нибудь яркого музыкального явления, я и ныне вижу в зале «стайку» молодых московских музыкантов.

А тогда, в «Метрополе» у Коутса я познакомился с приехавшим из Ленинграда Иваном Ивановичем Соллертинским. О нем недавно вышла книга. Немало напечатано его очерков и статей. Перечитывая их, снова поражаешься и безграничности его знаний, и его метким замечаниям. И все же, те, кто не общался с ним лично, не могут получить представления об его обаянии, остроте его реплик (подчас весьма ядовитых) и, наконец, о его доброте и великодушии, скрывавшихся за внешней колкостью и жесткостью. Прошло свыше сорока лет, но мне до сих пор памятна эта прекрасная атмосфера: Альберт Коутс, хорошо говоривший по-русски, но делавший забавные ошибки, ядовитый Иван Соллертинский и Ю. А. Шапорин с его всегда немного повышенным тоном. Высказывая какую-нибудь мысль, Шапорин перед самым концом фразы вдруг останавливался на вопросительном знаке в ожидании, что собеседник ему подскажет конец. Обычно он делал паузу там, где все уже было ясно и правильно подсказать не стоило большого труда. Но у Юрия Александровича это вызывало большую радость. Такая манера вести диалог у него сохранилась до самой старости.

Наиболее тесно я был связан с Ю. А. Шапориным в период постановки «Декабристов» в Театре им. С. М. Кирова. Постановка «Декабристов» осуществлялась одновременно в двух театрах — в Москве в Большом и в Ленинграде у нас (1953 г.).

Я всячески доказывал, что не следует новую оперу ставить в двух театрах одновременно. Композитор должен создать свой окончательный вариант, работая с одной постановочной группой и с одним коллективом. А потом этот вариант станет обязательным для всех последующих постановок. Но меня не послушали. Пришлось работать параллельно с Москвой. Шапорин в ту пору жил уже в Москве, в Ленинград он только приезжал, правда, довольно часто. В опере многое трансформировалось, пока она ставилась, а иной раз и «превращалось в собственную противоположность». Время было тревожное — только что отгремели бури по поводу «Великой дружбы» Мурадели и «От всего сердца» Жуковского. С «Декабристами» было несколько спокойнее — тема не современная, а историческая, но все же, кто его знает? Обжегшись на молоке, дули на воду. Из Москвы все время поступал новый и новый материал. Поначалу у Шапорина в опере не участвовал Пестель. Пестель, как известно, руководил южной группой, а опера была о петербургском восстании. Но как же «Декабристы» без Пестеля? И вот в готовую уже оперу вошел Пестель. (Замечу в скобках, что Ю. А. Шапорин это очень искусно сделал; Пестеля прекрасно пели А. С. Пирогов, А. Ф. Кривченя, в Ленинграде отличный бас И. П. Яшугин). Но Пестелем не ограничилось.

Ставил спектакль в Москве Н. П. Охлопков. Это изумительный режиссер, главное же то, что он обладал безграничной фантазией и, почувствовав, что всякие присочинения к опере поощряются, он дал себе волю!

Прекрасное либретто «Декабристов» было сочинено Алексеем Николаевичем Толстым и Всеволодом Александровичем Рождественским. В. А. Рождественский на мое счастье жил в Ленинграде и держал меня в курсе всех трансформаций. Но этот выдающийся поэт и в высшей степени обаятельный человек просто хватался за голову от обилия директив и советов. Уже готовые драматургические узлы приходилось развязывать и связывать заново. У Шапорина слово «кошмар» не сходило с уст. Когда один из артистов к нему подошел с просьбой добавить в арии еще одну ноту, композитор ответил вполне в «шапоринском» стиле: «Слушайте, вас тут три тысячи человек. Каждому еще по одной ноте, это я должен еще три тысячи нот сочинить?!». Мое положение было не из легких, но благодаря дружбе с Мелик-Пашаевым я все сведения получал от него непосредственно. Он тоже изрядно страдал от этого «стихийного творчества», которое так противоречило его натуре.

Незадолго до премьеры обнаружилось, что в опере нет Пушкина, который был с декабристами близок. Пушкин появляется на сцене. Какое-то время он мелькает то у Рылеева, то на придворном балу. Но Пушкин статист, это не годится, надо ему что-то спеть. Нельзя ли сочинить для него какой-нибудь романс, на его же собственные слова? Но тут уже лезет на стенку Шапорин. Пушкин исчезает со сцены так же незаметно, как он появился. Разочарован статист, разочарован художник-гример, положивший на «Пушкина» немало сил. Имена персонажей то и дело менялись. Анненков, впоследствии ставший Щепиным-Ростовским, спрашивает у Пестеля: «Пестель! Но как вы здесь?» А А. Ф. Кривченя, выдающийся актер, простодушно отвечает: «Да я и сам не знаю, как я здесь» (это было на репетиции).

В Театре имени С. М. Кирова «Декабристов» ставил прекрасный режиссер Евгений Николаевич Соковнин. Если я безоговорочно пошел на то, что у нас должна осуществляться московская версия, то он с этим не был согласен и немало нафантазировал от себя, что в результате придало ленинградскому спектаклю свою физиономию. А я в этих случаях уже к Шапорину не обращался, и действовал на свой страх и риск. Таким образом между двумя спектаклями возникла большая разница и когда в 1954 году мне неожиданно надо было заменить Мелик-Пашаева в московском спектакле, пришлось довольно трудно.

Юрий Александрович Шапорин почти всегда бывал у нас на «Декабристах» в Ленинграде и обязательно приходил на спектакль в Москве. Еще при. жизни Мелик-Пашаева «Декабристы» в Большом театре перешли ко мне, так что я с Ю. А. Шапориным продолжал регулярно встречаться. Все антракты он проводил у меня, причем на каждый антракт у него была заготовлена обязательная фраза, так что вскоре я стал хорошо знать заранее, с чем он ко мне придет.

Шапорин оживает в памяти как прекрасный товарищ и обаятельный человек. Юрий Александрович был очень большим музыкантом, обладавшим безграничными знаниями, темпераментом композитора крупных масштабов, безупречным мастерством. В «Декабристах» Шапорин был отчасти традиционен, за что его никак нельзя упрекнуть. В большой опере, к которой он несколько раз возвращался, Шапорин показал, что в совершенстве владеет оружием великих мастеров прошлого. В камерных сочинениях язык у него более новаторский, порой очень смелый, но всегда безупречный с точки зрения логики музыкального мышления.

Однажды в «Декабристах» в сцене сторожа с колотушкой я

«подправил» несколько второстепенных фраз в аккомпанементе. Это не только не осталось незамеченным (на что я немного рассчитывал). Ю. А. Шапорин с исчерпывающей ясностью доказал преимущества избранной им фактуры аккомпанемента, сделав интересный и всеобъемлющий музыкальный анализ этого эпизода. Не думаю, чтоб он, сочиняя, параллельно мыслил аналитически. Просто случилось так, что я затеял спор. На этот раз, вопреки его привычке, все фразы договаривались до конца, без всякого труда, и речь лилась плавно. Маленький, незначительный эпизод, а он мне запомнился, потому что так неожиданно раскрылся человек еще какой-то своей стороной. Больше я не пытался что-нибудь у него «подправлять».

Я очень любил наблюдать за Шапориным, когда он разворачивал свежую газету. Лицо его делалось сосредоточенным, он придирчиво всматривался в газетные строки, как будто перед ним было новое сочинение его ученика. И если он находил какое-нибудь противоречие, какую-нибудь неудавшуюся фразу, он радостно хохотал и, конечно, обращался ко мне: «Слушайте! Объясните, пожалуйста, что это значит?» На одну из репетиций «Декабристов» в Ленинграде он однажды привез из Москвы своего ученика, совсем молоденького Евгения Светланова. Светланов тогда уже был известен как многообещающий композитор, посещавший одновременно и дирижерский класс (так начинали многие из нас). Как мне тогда при первом знакомстве объяснил Е. Ф. Светланов, его профессор Ю. А. Шапорин очень хотел, чтобы он послушал, как звучат «Декабристы» в Ленинграде. Звучание в Театре им. С. М. Кирова всегда было отлично от звучания в Московском Большом театре, независимо от достоинств того или иного дирижера. На это обратил внимание и Е. Ф. Светланов.

И еще один эпизод. В 1957 году Ю. А. Шапорину исполнилось семьдесят лет. Я отстучал на машинке латинскими буквами поздравительную телеграммку: «Сердечно поздравляю, шлю привет из Парижа. Ко мне присоединяются Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Камилл Сен-Санс, Гектор Берлиоз». И подписал: «Борис Хайкин». Нарезал полосочками, наклеил на бланк «Международная», оформил по всем правилам и бросил Шапорину в ящик. На следующий день он звонит в дирекцию Большого театра: «Что, Хайкин уже приехал из Парижа?» (А я там не был и не должен был быть). Секретарь дирекции отвечает: «Сейчас узнаю», и обращается с этим же вопросом в канцелярию оперы. Там отвечают, что я уже в Москве. Коллектив в Большом театре столь велик, что невозможно уследить, кто и когда летает в Париж и в другие места.

Еще не прошла душевная боль после недавней кончины Д. Д. Шостаковича. Хочу попытаться вплести несколько цветков в венок его памяти. Не буду утверждать, что мы с ним были друзьями, как это делали очень многие, не дожидаясь подтверждения самого Д. Д. Шостаковича. Он ко мне относился с симпатиями, почти всегда ценил меня как дирижера, интересовался моей судьбой и посвящал в некоторые свои заботы. В предвоенную пору мы с ним довольно часто встречались, особенно в период с 1936 года по 1941 год, когда и он и я жили в Ленинграде. Хорошо помню 1933–1934 годы и постановку «Катерины Измайловой» В. И. Немировичем-Данченко (дирижировал Г. А. Столяров. Ему тогда было 44 года и нам он казался старым, почтенным маэстро). Но особенно памятны постановки опер Д. Д. Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») в Ленинградском Малом оперном театре, в начале тридцатых годов — дирижер С. А. Самосуд, режиссер Н. В. Смолич, художник В. В. Дмитриев.

После 1936 года оперы Шостаковича не возобновлялись до середины пятидесятых годов, а сам он к этому жанру больше не возвращался, если не считать громадной работы, сделанной им по оркестровке опер «Борис Годунов» и «Хованщина».

Мне очень памятна случайная встреча с Д. Д. Шостаковичем в 1937 году. После генеральной репетиции, а может быть, после дневного концерта, в котором исполнялась его Пятая симфония, Д. Д. Шостакович торопливо вышел из филармонии, перебежал Михайловскую улицу (теперь ул. Бродского) и скрылся в Европейской гостинице, видимо, чтоб избежать томительных встреч с знакомыми и друзьями. Я тогда жил в Европейской гостинице, и он поспешно забежал ко мне в номер, чтобы его след был потерян. Мы тогда просидели довольно долго, не меньше двух часов. Вот что мне кажется существенным из того, что мне Шостакович тогда сказал:

1. Я закончил симфонию fortissimo и в мажоре. Все говорят, что это оптимистическая и жизнеутверждающая симфония. (Речь шла о Пятой симфонии). Интересно, что бы сказали, если б я закончил симфонию pianissimo и в миноре?

Только много позднее я понял значение этих слов, впервые услышав Четвертую симфонию, заканчивающуюся именно на pianissimo и в миноре. Тогда, в 1937 году Четвертая симфония никому не была известна.

2. Я закончил инструментовку «Бориса Годунова».

До этого были известны две версии «Бориса»: первая, наиболее распространенная в редакции и инструментовке Н. А.

Римского-Корсакова; вторая — оригинальная, восстановленная по рукописям М. П. Мусоргского П. А. Ламмом, начавшая свою жизнь в 1928 году. Я хорошо знал обе версии, многократно дирижируя «Борисом». Я спросил у Шостаковича, почему он взялся за эту работу? Он ответил очень ясно, что Римский-Корсаков не только блестяще инструментовал оперу, но и подправил Мусоргского. А он — Шостакович — поставил своей задачей только помочь Мусоргскому в инструментовке. Всю свою жизнь безупречный в этическом отношении Шостакович и здесь отнесся с глубоким уважением и к Мусоргскому, и к Римскому-Корсакову. На эту тему мы говорили довольно долго.

У меня в памяти сохранились все разночтения между этими двумя редакциями, и мне до сих пор непонятно, почему такой изумительный композитор, как Римский-Корсаков, такой вдохновенный художник, не уберег всех неповторимых находок оригинала, всех острых углов, так украшавших творчество Мусоргского. Может быть именно потому, что они не сообразовывались со строгими законами музыкального письма?

Я с большим увлечением дирижировал музыкой Римского-Корсакова, наслаждаясь и его операми, и симфоническими произведениями. Видимо, Шостакович в душе относился к Римскому-Корсакову иначе (так мне кажется). Вспоминается эпизод: в конце сороковых годов режиссер Г. Л. Рошаль снимал в Ленинграде очень интересный фильм о Мусоргском. Фильм был музыкальный, что тогда у нас еще было внове. Мусоргского играл (а где нужно и пел!) талантливейший артист ленинградского Театра им. А. С. Пушкина (бывшего Александрийского) Александр Федорович Борисов. Все музыкальные сцены записывались солистами, оркестром и хором Театра им. С. М. Кирова (это было первое мое соприкосновение с кино). В качестве музыкального консультанта был приглашен Д. Д. Шостакович.

Работа протекала очень приятно, фильм пользовался большим успехом и вскоре Г. Л. Рошаль взялся за второй музыкальный фильм — на этот раз о Римском-Корсакове. Опять А. Ф. Борисов, Н. К. Черкасов и другие выдающиеся артисты Театра им. А. С. Пушкина, а также лучшие певцы, хор и оркестр Театра нм. С. М. Кирова и Малого оперного театра. Музыкальным консультантом снова был приглашен Д. Д. Шостакович.

Однако на этот раз вместо него приехал Д. Б. Кабалевский — большой знаток творчества Римского-Корсакова. Впоследствии я как-то сказал Д. Д. Шостаковичу, что участники фильма надеялись снова с ним встретиться. Он ответил: «Объект фильма для меня не очень привлекателен». Можно сказать, что в данном случае композитор был предельно откровенен. Обычно он

предпочитал отмалчиваться. Вспоминаю, как совсем недавно на премьере одного оперного спектакля он похвалил дирижера. Я согласился с ним и заметил, что работа дирижера оказалась столь успешной, потому что режиссер хорошо поставил спектакль. Но Шостакович со мной согласился не вполне. Он сказал: «Кое-что — да». А это значило, что «нет» у него превалировало над «да». Его точка зрения часто противоречила большинству. Ничто его не могло заставить присоединиться к общему мнению, но если не было прямой необходимости, он свою точку зрения излагал уклончиво и смягченно.

Я не работал над оперой Шостаковича, но дважды у меня с ним возникал творческий контакт на театральной почве.

В первый раз это было в 1940 году. Я уже говорил, что в Малеготе мы ставили «Цыганского барона». Спектакль намечался интересный, по своим масштабам выходящий за пределы опереточного театра — большой, первоклассный оркестр, большой хор, прекрасное оформление, костюмы, со вкусом выполненные лучшими мастерами. В третьем акте режиссер А. Н. Феона решил добавить балетный номер — польку (танец газетчика), которую должна была исполнять очень талантливая актриса-травести Г. И. Исаева. Иду в библиотеку ленинградской филармонии, прошу какую-нибудь польку И. Штрауса. Библиотекарь отвечает: «А у нас их штук двести, выберите по своему вкусу, какая вам понравится». Оставляя в стороне наиболее популярные и всем известные, нахожу очень симпатичную польку, библиотека снимает копию и вскоре вырисовывается очень хороший танец в постановке Б. А. Фенстера.

Пришла пора пройти польку с оркестром. Снова в филармонию, на этот раз за оркестровым материалом. Выясняется, что к этой польке оркестровых голосов нет. Есть клавир — две странички с обязательными Da capo и больше ничего. Что делать? Звоню к Шостаковичу, рассказываю, какая у меня беда и он моментально приезжает. Показываю ему польку, между прочим обращаю его внимание на большой септаккорд, который я счел опечаткой (издание было сомнительное). Он ничего не сказал, забрал клавир, бросив на прощание: «Завтра я у вас буду». Назавтра он приехал с партитурой. Я взглянул и увидел сочинение Шостаковича. Он ничего не изменил у Штрауса, ни одной ноты. Большой септаккорд остался на своем месте, он не согласился с тем, что это опечатка, а мне вскоре этот аккорд не только перестал казаться неуместным, но даже украшающим польку и придающим ей особенную прелесть. А оркестровое письмо Шостаковича, как всегда, было настолько

колоритно, что рядом с ним блестящий Иоганн Штраус потускнел. Мне трудно определить, в чем особенность оркестрового почерка Шостаковича. Конечно, я мог бы сказать о некоторых приемах, особенно характерных для него. Но не они определяют яркий, ни с чем не сравнимый оркестровый колорит композитора, исключительное богатство его оркестровых красок. Главное, вероятно, заключается в том, что играют, а не в том, кто играет (то есть какие инструменты).

Но вместе с тем оказывается, что если Шостакович инструментует чужую музыку, то есть если он непричастен к тому, что играют, все же явственно проступает его почерк, его удивительная, оригинальная, просто ошеломляющая манера оркестрового письма. Я очень хорошо знаю «Бориса Годунова» в оригинальной версии (редакция П. Ламма) и могу быть свидетелем того, что Шостакович в высшей степени бережно отнесся к Мусоргскому, не изменив ни одной ноты. И все же, когда слушаешь «Бориса» в инструментовке Шостаковича, то и дело привлекает внимание звучание, свойственное одному только ему и никому иному. Очевидно, музыкант с такой яркой индивидуальностью, с таким громадным темпераментом, при всем желании не может создать нечто академически-нейтральное.

Так что когда говорят: «„Борис“ в инструментовке Шостаковича», это и так, и не так. Потому что и в инструментовке слишком явственно слышен сам Шостакович, его творческий импульс, несмотря на намерение стушеваться (о чем он сам мне говорил).

А в таком пустяке, как полька Штрауса, которая заняла у него, вероятно, всего несколько часов, просто поразительно, как сразу заплясали «лес и горы». На лицах у артистов оркестра появились улыбки. Это были те самые артисты оркестра, которые несколькими годами раньше играли премьеры «Носа» и «Леди Макбет».

Любопытная подробность: полька имела в спектакле наибольший успех и обязательно бисировалась (как забавно, когда в спектакле наибольшим успехом пользуется тот номер, который автором вообще не был предусмотрен). Однажды балетмейстер Б. А. Фенстер сказал: «Давайте на bis будем танцевать другую польку— покороче и я поставлю другой танец, как бы продолжение первого». Прошу в библиотеке филармонии еще одну польку. Из такого их множества выбрать не трудно. На этот раз я заранее убеждаюсь, что есть и оркестровые голоса. Фенстер ставит новый танец, также хорошо. Исаева также великолепно танцует. Но этот bis у нас прошел раза два, не больше. Выяснилось, что соседство с Шостаковичем

неблагоприятно даже для прекрасного, чарующего слух Иоганна Штрауса. Публика принимала bis с разочарованием, хотя и постановщик, и исполнительница были безупречны. Пришлось бисировать первую польку, которая вызывала одинаковые взрывы восторга и после первого, и после второго исполнения.

Совсем недавно, уже в 1975 году, Шостакович вспомнил об этой польке. Он попросил восстановить партитуру, так как у него ее не было. Я поспешил обратиться в Малегот. Прошло тридцать пять лет и там никого не осталось из участников постановки. Все же библиотека сняла копию партитуры и я успел ее передать Шостаковичу. Что же касается рукописи, то она находится в театре. Я хотел ее получить для автора, а театру оставить копию, но в этом мне было отказано. Хорошо бы эту рукопись, о которой мало кто знает, если она уцелела, приобщить к другим рукописям Шостаковича.

И еще об одной его рукописи: в 1951 / 52 году я ставил в Театре им. С. М. Кирова «Хованщину». Режиссером был Л. В. Баратов, повторивший свою постановку, незадолго до этого осуществленную им в Большом театре. Были продублированы и декорации Ф. Ф. Федоровского. Это оказалась одна из последних моих постановок, в которой безраздельно царствовала живопись. Опера ставилась в редакции Римского-Корсакова (другой тогда и не было), но первый и второй акты были дополнены несколькими сценами, взятыми из черновиков М. П. Мусоргского, восстановленных П. А. Ламмом. Партитур этих сцен не существовало, и в Большом театре их инструментовал Н. С. Голованов. Я как-то не решился попросить разрешения воспользоваться его партитурой, сделанной им для своей постановки. Еще более неуместным я считал инструментовать эти сцены самому. К рукописям великих классиков, я считал, своей руки лучше не прикладывать. Хорошо ими продирижировать — уже очень много. По старой памяти я обратился к Шостаковичу — это было еще до того, как он начал работать над «Хованщиной». На мое счастье Шостакович был в Ленинграде. Опять он живо откликнулся и сразу же ко мне приехал. У меня уже были переписаны все новые сцены. Он очень внимательно их посмотрел. Сказал: «А вот это вот так и будет», показав на целые и половинные ноты в сопровождении. Очевидно он хотел предупредить меня, что в его партитуре здесь не будет ни фигурации, ни каких-либо причудливых узоров. Да я этого и не ждал. К тому же, мы решили включить в первый акт архигениальную сцену разрушения будки подъячего, которая в редакцию Большого театра не была включена, и я предвкушал большую радость от исполнения данного эпизода в

инструментовке Шостаковича. Через несколько дней Шостакович снова пришел ко мне, принеся готовую партитуру. Насколько я сейчас могу вспомнить, музыкальный текст остался неприкосновенным и был инструментован так, как это делает Шостакович, то есть, если в «Цыганском бароне» рядом с ним потускнел Иоганн Штраус, то здесь то же самое случилось с Римским-Корсаковым. Не боюсь это сказать, хотя Римский-Корсаков всю жизнь был моим самым любимейшим композитором и его величайшее мастерство во всех сферах музыкального творчества неоспоримо.

Не знаю, послужил ли этот случай толчком для того, чтоб Шостакович взялся за редактирование всей «Хованщины» в целом. Может быть, этот замысел у него существовал и раньше, может быть, возник позже.

Обычно говорится, что Шостакович сделал новые редакции и инструментовал «Бориса» и «Хованщину». Между тем это принципиально разные вещи. «Борис» у Мусоргского существовал как законченное произведение, был издан и первоначально ставился в театре в авторском варианте. Мусоргский сам возвращался к нему, сделал вторую редакцию, не имея намерения кого-либо привлекать в помощь. А затем случилось то, что случалось не раз: гениальное произведение не получило признания. Римский-Корсаков, чтоб спасти оперу от забвения, «европеизировал» ее. Нам сейчас кажется, что переделке подверглось и то, что в ней не нуждалось и что был нанесен ущерб гениальным страницам Мусоргского. Возможно, что в ту пору нельзя было иначе. Может быть, Римский-Корсаков, прекрасно зная и понимая Мусоргского, будучи его другом, вместе с тем считал, что его редакция делает оперу более совершенной. Это можно прочесть между строк в «Летописи».

Но сейчас для истории существует три «Бориса»: первый, это написанный и инструментованный Мусоргским и шедший на сцене. Второй — в корне переработанный Римским-Корсаковым. Этот «Борис» в течение многих лет имел наибольшее распространение. И третий «Борис», являющийся полным подобием первого, с той разницей, что партитура его сделана заново Шостаковичем. Этот «Борис» получил теперь также большое распространение.

Однако в последнее время появилась тенденция возврата к первому, оригинальному «Борису». Все чаще мои знакомые музыканты из-за рубежа обращаются с просьбой помочь в получении оригинальной партитуры этой гениальной оперы. Когда в 1964 году в Москве был И. Ф. Стравинский, мне довелось с ним познакомиться, хотя я на это совсем и не надеялся.

Слишком уж многие жаждали попасться ему на глаза, когда он посетил Большой театр, и надо было очень много работать «локтями» и обладать большой пронырливостью. Я решил сдаться без боя и не пытаться увидеться со Стравинским. Находился я где-то в отдалении, как вдруг мне сказали, что Т. Н. Хренников просит придти в ложу, так как со мной хочет познакомиться И. Ф. Стравинский. Я из его сочинений почти ничем не дирижировал и тем более мне было странно, что в окружении блестящих музыкантов он вспомнил обо мне. Оказалось, что он заинтересовался подробностями постановки «Бориса Годунова» в оригинальной версии. Вряд ли кто-нибудь мог ему рассказать об этом больше, чем я.

Постановкой в Театре им. С. М. Кирова в 1928 году дирижировал В. А. Дранишников, а в Театре им. Станиславского в 1929 году М. Н. Жуков. В 1964 году их уже не было в живых. А я вслед за Жуковым несколько лет вел «Бориса» в Театре им. Станиславского. В этой же редакции я осуществил постановку «Бориса» в Ленинградском Малом оперном театре (режиссер Б. В. Зон, художник М. А. Григорьев). Это состоялось в 1939 году, постановка была приурочена к столетию со дня рождения Мусоргского.

Затем, опять-таки в оригинальной редакции, я поставил «Бориса» в Театре им. С. М. Кирова (режиссер И. Ю. Шлепянов, художник А. И. Константиновский). Постановка 1949 года была приурочена к стопятидесятилетию со дня рождения Пушкина. Таким образом я дирижировал «Борисом» в трех крупнейших театрах, участвовал во всех трех постановках, в том числе и в той, которой руководил К. С. Станиславский. Поэтому мне не трудно было ответить на вопросы Стравинского, который «Бориса» хорошо помнил. Он горячо высказался именно в пользу авторской редакции, упрекнул Римского-Корсакова за то, что тот исключил гениальную сцену у Василия Блаженного[3] и спросил, чем объяснить, что в Большом театре до сих пор идет редакция Римского-Корсакова? Что я мог ему сказать? Что в театре существует инертность, в силу которой очень трудно проникнуть новому, а тем более когда-то забракованному старому? Я этого со всей ясностью не сказал, как-то не решился, тем более, что к данному диалогу я не был подготовлен.

Когда заговорили о Театре им. С. М. Кирова, у И. Ф. Стравинского, показавшегося мне поначалу очень сухим старичком, появились в голосе теплые нотки. Я ему рассказал, что в кабинете директора этого театра висит большой портрет П. И, Чайковского с надписью: «Федору Игнатьевичу Стравинскому, великолепному Мамырову, от поклонника его таланта. П.

Чайковский». И дальше, рукой Чайковского же, карандашом приписано: «Федор Игнатьевич, простите, получилось неграмотно». И. Ф. Стравинский очень обрадовался, что портрет, который он помнит с детства, цел. Но когда я сказал, что сейчас театры проявляют наибольший интерес к редакции Шостаковича, в которой музыкальный текст Мусоргского остался в полной неприкосновенности, И. Ф. Стравинский отнесся к этому как-то невнимательно.

Тогда, в 1964 году, музыка Шостаковича уже звучала по всему миру. И, может быть, отношение к ней было более единодушным, чем к музыке Стравинского. Я не могу назвать ни одного сочинения Шостаковича, которое не говорило бы о том, что интереснейший и оригинальнейший замысел автор осуществил с громадным темпераментом и мастерством. Что фантазия его безгранична и что он, увлеченный сам, увлекает вас в какой-то изумительный, неповторимый мир. Зазвучал ли оркестр, фортепиано, струнный квартет или голос — слышишь, что это Шостакович, и сразу оказываешься в плену его музыкальных образов. А у Стравинского, наряду с гениальными сочинениями, есть и такие, которые вызывают чувство недоумения. Это мое мнение, но я уверен, что его разделяют многие. Может быть, поэтому, когда я в разговоре с Стравинским упомянул о Шостаковиче, он предпочел эту тему не развивать.

Вернемся к «Хованщине». Судьба этой оперы несколько иная. Прежде всего, партитуры Мусоргского не существует — он этой оперы не инструментовал. А написанный им клавир не был закончен. Остались гениальные страницы, вышедшие из-под пера великого композитора. Но для того, чтоб это стало реальностью и могло исполнятся в театре, требовалась рука большого мастера, который доделал бы все то, что у Мусоргского осталось незавершенным. Величайшая заслуга Римского-Корсакова здесь неоспорима и мы должны быть ему благодарны за то, что «Хованщина» вообще существует. В первый раз я продирижировал «Хованщиной» в 1927 году; не знаю, когда будет последний раз, но во всяком случае, в 1976 году я «Хованщиной» еще дирижировал. И всегда в редакции Римского-Корсакова. Поэтому мне нужно сделать над собой большое усилие, чтоб мыслить объективно. Не уверен, что мне это удастся.

Начну с того, что бесспорно. Благодаря трудам П. А. Ламма нам была предоставлена возможность познакомиться с «Хованщиной» в том виде, в каком она существовала до того, как к ней прикоснулась рука Римского-Корсакова. Мы увидели ранее неизвестные нам страницы оперы, которые не могут не произвести потрясающее впечатление. Таков хор пришлых людей,

песнь Кузьки о сплетне и многое другое. Удивительно было, почему Римский-Корсаков оставил эти шедевры за пределами оперы. Но не менее удивительно, с каким мастерством Римский-Корсаков из разрозненного материала создал законченное произведение. Классическим примером может служить второй акт, из которого Римский-Корсаков исключил сцену с пастором, как не имеющую прямого отношения к сюжету, а спор между князьями ограничил до пределов, позволяющих следить за сценой с напряженным вниманием. Выход Ивана Хованского в первом акте можно назвать шедевром творчества Римского-Корсакова. Я не могу вспомнить в его собственных операх такой грандиозной кульминации, такого блестящего использования звучащих масс, такой стройной полифонии. Я не забываю о том, что здесь на первом месте Мусоргский, а на втором Римский-Корсаков. Но в данном случае имеет смысл изучить первооснову, тот потенциал, который был заложен Мусоргским. Поражает, как много Римскому-Корсакову удалось почерпнуть из такого, казалось бы, незначительного материала.

Но рядом возникает вопрос — может быть, Мусоргский и не желал такой кульминации, такой грандиозной сцены выхода Ивана Хованского? Какие-то намеки у него есть, но может быть, он и хотел ограничиться намеками? Я много раз об этом задумывался и каждый раз ловил себя в непоследовательности. Она заключается в том, что сцену коронации в «Борисе», которая в редакции Римского-Корсакова звучит более пышно, ярко и празднично, чем в оригинале у Мусоргского, я считаю сделанной ходульно, проходящей мимо всей глубины замысла Мусоргского, у которого есть и звон, и величание, но сквозь них слышится грусть, гнетущая тоска. Эти краски Римским-Корсаковым полностью изъяты. То ли он их считал неуместными, то ли расценил их как результат недостаточного мастерства Мусоргского. Это мне не мешало с удовольствием принимать аплодисменты за эту сцену именно в редакции Римского-Корсакова, когда мы играли «Бориса» в Москве, в Берлине, в Париже, в Риме. Но непоследовательность моя не в этом, а в том, что сцену выхода Хованского в первом акте «Хованщины» в том виде, в каком она существует в оригинале, считаю слабой, недоговоренной, представляющей собой лишь эмбрион.

Очевидно, ко всем явлениям искусства, к которым ты причастен, вырабатывается определенное отношение. Если его потом нужно переломить, то это удается только ценой больших усилий. Вспоминаю, как еще студентом консерватории в одном из концертов я продирижировал маршем Черномора из «Руслана и Людмилы». Один мой товарищ, пианист, после концерта задал

мне странный вопрос: «Это такой и есть марш Черномора?» — «Да, а что?» — «Да я его прекрасно знаю, но только в транскрипции Листа. У Листа все это расцвечено, а тут уж очень „просто“». Таким образом Глинка задним числом оказался «виноватым» перед моим товарищем-пианистом за то, что не предусмотрел, как Лист «расцветит» марш Черномора в переложении для фортепиано.

Мы знаем, какой сложной оказывается судьба многих произведений, в том числе и принадлежащих перу великих авторов. Сначала оно приобретает популярность, подвергнувшись обработке редактора или самого автора, затем разыскиваются первоисточники и выясняется, что в своем первозданном виде сочинение выигрывает, затем появляется новая редакция и т. д.

Сейчас, например, отыскиваются черновики «Пиковой дамы» и все переделки, хотя бы и сделанные самим Чайковским, отменяются на том якобы основании, что Чайковский это делал под давлением Направника. Между тем «Пиковой дамой» дирижировал не только Направник, но и сам Чайковский. Однако у него не появилось намерения вернуться к своим черновикам, а сейчас, спустя восемьдесят лет, вдруг возникло желание «защитить» Чайковского от Направника.

В 1950 году мы ставили в Театре им. С. М. Кирова оперу Кабалевского «Семья Тараса». Кабалевский очень активно с нами работал, многое в своей партитуре изменил, что-то пересочинил заново, что-то упразднил, что-то добавил. Сделано это было под давлением театра, а точнее, благодаря очень умному и интересному драматургическому плану, подсказанному режиссером И. Ю. Шлепяновым и горячо подхваченному как Кабалевским, так и автором либретто С. И. Цениным. Однажды, когда мы все были в хорошем настроении, так как увидели, что вырисовывается интересный спектакль (в чем у нас поначалу уверенности не было), я сказал Д. Б. Кабалевскому:

— Пройдет пятьдесят лет, не будет ни тебя, ни меня и обязательно найдется какой-нибудь деятель, который будет ставить твою оперу по первому варианту и объявит, что все последующее ты сочинил нехотя, из-под палки, уступая моему скверному влиянию.

У Кабалевского хорошее настроение как рукой сняло. Он горячо воскликнул:

— Я все уничтожу, не оставлю никаких следов первого варианта.

Но я продолжал так же холодно-издевательски:

— Не удастся. Клавиры первого варианта уже давно размножены и разошлись по рукам. Как ты их все соберешь у

актеров, дирижеров, режиссеров, хормейстеров, суфлеров в Москве и в Ленинграде? Уж один клавир к чьим-нибудь рукам прилипнет. К тому же есть оркестровые голоса, а это уже государственное имущество и библиотека не позволит тебе совершить аутодафе.

Вот еще более яркий пример: в 1937–1938 годах Кабалевский написал очень хорошую оперу «Мастер из Кламси» (по «Кола Брюньону» Ромена Роллана). Мы ее поставили в Малеготе и имели очень большой успех. На спектакль откликнулись такие критики, как И. И. Соллертинский, Ю. Я. Вайнкоп, В. М. Богданов-Березовский, И. М. Гликман и др. Опера и спектакль были оценены весьма положительно и в музыкальной среде и среди широкого зрителя. Однако, спустя тридцать лет, Кабалевский снова вернулся к этой опере и не то что сделал новую редакцию, а сочинил ее заново от начала до конца, правда, используя музыкальный материал первого варианта. Но этот материал предстал в совершенно другом виде, показав, насколько возросли и мастерство, и мировоззрение, и вкус композитора. И хотя в 1938 году я был соучастником, а в 1971 году только зрителем, для меня стало ясно, что это новое и значительно более яркое сочинение. Грустно думать, что пройдут годы и кто-нибудь найдет оправданным возврат к первой редакции.

Трижды возвращался Римский-Корсаков к «Псковитянке», пока не создал окончательную редакцию. Что его к этому побудило и какие недостатки были в первых двух, он сам достаточно подробно говорит в своей «Летописи». Однако же до сих пор нет-нет, да и возникнет спор, в какой редакции давать «Псковитянку»? А еще лучше — сделать смесь из всех трех редакций, да такую, что сам черт ногу сломит. Именно так было на моей памяти и в Театре им. С. М. Кирова, и в Большом театре.

На основе романа «Анна Каренина» сделал прекрасную пьесу драматург Н. Д. Волков. Но у него было много действующих лиц — не каждый театр может такое поднять. И вот находится другой драматург, который используя сценарный план Волкова, обходится, однако, с меньшим количеством персонажей. И возникает спор, чья же «Анна Каренина» лучше — Волкова или этого драматурга? А о том, что «Анна Каренина» есть и у Л. Н. Толстого, тем временем начинают забывать.

Так в какой же редакции все-таки играть «Хованщину»?

Случай мне помог найти ответ на этот вопрос хотя бы для самого себя.

Однажды Б. А. Покровский предложил поставить с ним эту оперу. Постановка предполагалась за рубежом и с планами Большого театра связана не была. Естественно, сразу же возник

вопрос, в какой редакции? Покровский был очень категоричен: только в редакции Шостаковича. Пришлось взять партитуру и познакомиться с этой редакцией поближе. Прежде всего я убедился, что слово «редакция» здесь неприменимо. Это две совершенно разных оперы. Лишь изредка совпадают мелодия и текст. Замысел Мусоргского совершенно по-разному воплощен двумя великими музыкантами, столь разными по своей сущности. Не берусь судить, кто из них бережнее отнесся к оригиналу. Это дело музыкальных ученых. Несомненно одно: если в первой редакции сквозь музыку Мусоргского явно слышен почерк и манера письма Римского-Корсакова, то во второй редакции в не меньшей степени слышен не только почерк, но и своеобразный музыкальный язык Шостаковича. Безусловно — это две совершенно разных оперы, не противоречащие одна другой и обе они имеют равные права на существование.

Мне кажется, что дирижер должен быть очень осторожен в смысле досочинения и всевозможных «улучшений» текста классических произведений. Если великий композитор прилагает руку к сочинению другого великого композитора, которое совершенно очевидно в этом нуждается, это вполне естественно, объяснимо и является благородным делом. Человечество располагает таким богатством, как три редакции «Бориса Годунова» и две редакции «Хованщины»; все они одинаково ценны и нужны. Лист сочинял виртуозные фортепианные пьесы на темы опер Моцарта, Верди, Глинки и некоторых других композиторов. Однако делая фортепианные переложения симфоний Бетховена, Лист не решился добавить от себя ни одной ноты.

Речитативы к «Кармен» присочинены учеником Бизе Э. Гиро. Мы настолько к этому привыкли, что играя или слушая «Кармен», и не думаем о том, где кончается Бизе и начинается Гиро. А когда Вальтер Фельзенштейн надумал поставить «Кармен» «в чистом виде», заменив речитативы диалогами, получилось нечто несуразное, так как капля вина Бизе разбавлялась ведром воды в виде бесконечных диалогов в прозе.

Я очень уважаю профессора М. И. Чулаки как первоклассного мастера и широкообразованного музыканта. Но я выражаю резкое несогласие с тем, что он позволяет себе прилагать руку к партитурам Чайковского, Римского-Корсакова, Прокофьева.

Здесь уместно вспомнить один случай: незадолго до войны в Театре им. К. С. Станиславского шла генеральная репетиция оперы «Станционный смотритель» В. Н. Крюкова. После репетиции В. И. Немирович-Данченко сказал молодым режиссерам: «Константин Сергеевич перед смертью не просил вас выпускать лошадей на сцену». Кто-то наивно спросил: «А почему,

Владимир Иванович?» Последовал ответ: «Надо же что-нибудь оставить и для цирка».

Ни Чайковский, ни Римский-Корсаков перед смертью не просили профессора Чулаки досочинять что-либо в их партитурах. Тем более Прокофьев не просил сочинить за него никогда не написанный им балет «Иван Грозный». При больших достоинствах спектакля, ярко и своеобразно поставленного Ю. Н. Григоровичем, при большом мастерстве выдающихся молодых актеров, участников этой постановки, музыка балета находится в большом противоречии с манерой письма Прокофьева. Он совершенно не переносил форсированного звучания и трескотни в оркестре. Я имею право так сказать, потому что Прокофьев сам не раз с большим жаром мне говорил об этом. В свое время была изувечена «Золушка» — при живом авторе дали ремесленнику «дополнить» и усилить изящную и ажурную партитуру Прокофьева.

О Шостаковиче наверно будет очень много написано. Расскажут о нем и как о человеке. Вероятно, при жизни это было трудно, потому что он испытывал страдания при любой попытке оказать ему повышенное внимание, прямо или косвенно напомнить, что он великий человек.

Я со своей стороны хочу рассказать о нескольких эпизодах, не связанных с его музыкальной деятельностью, но говорящих о некоторых чертах его характера, хотя очень многое забылось. Правда, о таком беспокойном и мятущемся человеке, каким был Шостакович, трудно рассказывать в повествовательной форме.

…1941 год, октябрь. Мы встречаемся в столице, в гостинице «Москва». Частые воздушные тревоги заставляют спускаться в подвал под громадное по тем временам здание гостиницы. Там мы встречаемся — Шостакович вместе с Ниной Васильевной и с двумя маленькими детьми. Сыро. Холодно. Сколько продлится тревога— абсолютно неизвестно. Шостакович ходит по подвалу беспокойными шагами и повторяет, ни к кому не обращаясь: «Братья Райт, братья Райт, что вы наделали, что вы наделали!»

… Как-то еще перед войной Дмитрий Дмитриевич рассказал: «Вы знаете, Л. Т. Атовмян мне порекомендовал очень полезную утреннюю гимнастику: рассыпать коробку спичек, а затем нагибаться за каждой спичкой, пока все их не соберешь. Попробуйте, это очень трудно, у меня не получается». — «Почему?» — «Понимаете, в первый день я все сделал в точности, как мне сказал Атовмян. На второй день оказалось, что у меня очень мало времени, пришлось присесть на корточки и собрать все спички сразу. А на третий день я только успел рассыпать спички, как по телефону сообщили, что мне надо ехать по

срочному делу. Я быстро оделся и, уходя, сказал няне: „Я там рассыпал спички, соберите, пожалуйста“».

…1946 год. Мы встретились на даче, на Карельском перешейке. Вечером я должен был развезти гостей по домам. На Карельском перешейке дороги еще не были реконструированы. Крутые спуски чередовались со столь же крутыми подъемами. Машина у меня была старая, довоенная, малоповоротливая. Рядом со мной села Галина Сергеевна Уланова, сзади — Д. Д. Шостакович и писатель А. Б. Мариенгоф. На одном особенно крутом спуске Мариенгоф наклоняется ко мне и шепчет: «Вы чувствуете, кого вы везете? Вы понимаете, как сейчас могут кончиться две биографии?» (Нас было четверо. Но Мариенгоф говорил только о двух биографиях! Значит, мою и свою он совершенно правильно вывел за скобки).

В августе 1976 года, стоя у гроба Д. Д. Шостаковича, я подумал: «Если б тогда, на Карельском перешейке, тормоза отказали, мир не узнал бы Десятой, Одиннадцатой, Двенадцатой, Тринадцатой, Чертырнадцатой, Пятнадцатой симфоний, не говоря обо всем остальном, написанном за последние двадцать девять лет…»

… С. С. Прокофьев рассказывал в 1948 году. После премьеры балета «Золушка» в одной из центральных газет появилась рецензия, написанная Д. Д. Шостаковичем. Прокофьев звонит Шостаковичу и благодарит за теплый отзыв. Шостакович отвечает: «Сергей Сергеевич, Вы напрасно благодарите. Я не только хвалил. Я кое о чем отозвался неодобрительно, но редакция почему-то не поместила».

Это курьезный случай. Но на самом деле Шостакович очень любил музыку Прокофьева, не раз и устно, и письменно называл его величайшим композитором современности. В 1946 году мы поставили в Театре им. С. М. Кирова «Дуэнью» Прокофьева. На одном из спектаклей побывал Шостакович. Вскоре в одной из центральных газет была его небольшая, но можно сказать «категорическая» статья, в которой он с величайшей похвалой отзывался о Прокофьеве, а также не поскупился на теплые слова, адресованные И. Ю. Шлепянову и мне. В 70-е годы столь же лаконично, но с величайшей похвалой, Шостакович отозвался в одной из газет об опере «Война и Мир» Прокофьева.

Арам Ильич Хачатурян. Со студенческих лет я был дружен и с ним, и с его женой — композитором Ниной Владимировной Макаровой.

Музыку Хачатуряна я впервые услышал в 1930 году. Прильнув к наушникам радиоприемника, я услышал что-то очень

своеобразное, с яркими ритмическими очертаниями, оригинальной мелодией и странной, необычной гармонией. Музыка носила активный, действенный характер и вместе с тем вызывала чувство щемящей тоски. Я слушал, затаив дыхание. По окончании диктор сказал: «Был исполнен марш композитора Хачатуряна».

Впоследствии я много слышал музыки Хачатуряна, дирижировал очень многими его сочинениями. Музыка его красочна, жизнерадостна, темпераментна. Обилие музыкальных идей захлестывает его, вырываясь бурным потоком. Но сквозь это всегда слышится какая-то грусть, та самая, которую я ощутил, слушая по радио его марш.

Хачатурян первоклассный драматург. Пишет ли он симфонию или театральную музыку, он всегда будоражит ваше воображение и невольно вырисовываются картины — одна фантастичнее другой.

Арам Ильич был хорошим, добрым, отзывчивым человеком, прекрасным товарищем, другом.

Но в то же время он был очень трудным.

Партитуры его написаны как бы широкими мазками. Но все это соткано из мельчайших подробностей. И никто не знает этих подробностей так хорошо, как он сам. Собираясь дирижировать музыкой Хачатуряна, надо быть готовым заранее, что спуску не будет. Оркестр вздыхал с облегчением, когда узнавал, что Хачатурян сам будет дирижировать своими сочинениями. Потому что когда он поглощен своими собственными, чисто дирижерскими задачами, от его внимания ускользали многие подробности, в отношении которых он обычно бывал очень требователен к другим. Но так было, когда Арам Ильич еще только постигал дирижерское искусство. А потом у него хватало внимания на все.

Случилось так, что я был первым исполнителем его Второй симфонии. Это одно из самых крупных и самых глубоких сочинений Хачатуряна. Написана она была в войну, и привычные яркие краски Хачатуряна часто застилало выражение душевной боли и скорби. Для исполнения этой симфонии меня специально вызвал из Оренбурга М. Б. Храпченко (тогда председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР). Арам Ильич в то время сам еще не дирижировал.

Декабрь 1943 года. Война, затемнение, карточки, холод. Арам Ильич меня от себя не отпускал. Дирижируя этой симфонией, а также многими другими сочинениями Хачатуряна, почти всегда в присутствии автора, могу сказать, что Арам Ильич являлся интереснейшим комментатором своих собственных сочинений.

Слушать его было увлекательно, и всегда являлась возможность почерпнуть что-то значительное, что потом надолго остается в памяти. Приходишь на репетицию с горячим желанием реализовать, материализовать все, что от него услышал, — как в конкретной сфере, так и в области фантастики. Однажды дела сложились так, что Арам Ильич мог приехать только к генеральной репетиции. Репетиция прошла хорошо, у меня все уже было слажено, и по окончании я радостно пошел навстречу автору. Однако Арам Ильич двигался в моем направлении с мрачным, мне казалось, угрожающим видом. Сидели мы с ним часа полтора. Дело касалось главным образом мелочей, но сколько их было! Как их все запомнить, а главное, как их реализовать, если репетиций больше нет?! А он так интересно и так обоснованно говорил обо всех этих мелочах, что они переставали казаться мелочами.

Потом, когда А. И. Хачатурян прекрасно овладел дирижерским мастерством, мне всегда было очень досадно, когда он на репетиции становился сухим, педантичным. Дома, за столом, за роялем он со мной так интересно разговаривал, проявлял такое богатство фантазии! Так же нужно разговаривать и за дирижерским пультом, если у тебя есть этот дар. Как бы там ни было, со Второй симфонией все окончилось благополучно. От общения с Арамом Ильичом я почерпнул очень много. Симфония была исполнена два раза—30 декабря 1943 года и 2 января 1944 года. Большой зал консерватории оба раза был переполнен. Симфонию прослушал в полном составе Комитет по Сталинским премиям под председательством И. М. Москвина. Вместе с Хачатуряном получил премию и я, правда, не за симфонию, а за «Иоланту» в Малом оперном театре.

Я дирижировал сюитами из обоих балетов Хачатуряна в Москве, в Ленинграде, на гастролях в других городах и за рубежом. Сюиту «Гаянэ» в 1954 году записал на пластинки с оркестром Ленинградской филармонии. Дирижировал авторскими вечерами Хачатуряна в присутствии и в отсутствии автора.

По несколько раз я дирижировал его инструментальными концертами— скрипичным (с Л. Коганом и В. Климовым), фортепианным (с Р. Керером) и однажды — виолончельным (с М. Хомицером).

В декабре 1973 года я принимал участие в его выступлениях в городах Закавказья. Эти концерты были посвящены семидесятилетию Хачатуряна. Мы дали семь концертов в пяти городах: Тбилиси, Баку, Ереване, Ленинакане, Кировакане. Выступали с тремя разными оркестрами: грузинским,

азербайджанским и армянским. Первым отделением дирижировал я, вторым — автор. В мое отделение входили редко исполняемая сюита из музыки к пьесе Б. Лавренева «Лермонтов» и блестящий Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром, который с редким мастерством играл Николай Петров. Были интересные встречи, беседы, приемы.

В закавказских республиках А. И. Хачатурян пользуется особым успехом, так что лучи его славы отраженным светом падали и на меня. Поднимало настроение и то, что каждому из нас выпадало только по одному отделению и не было необходимости рассчитывать силы.

В музыке к «Лермонтову» есть замечательная лезгинка. Так как она связана с драматической фабулой, то написана она не просто как танец, а в музыке собственно танцевальные мелодии переплетаются с контрастирующими сюжетными темами. Контрапунктическое переплетение тематического материала на фоне неистового ритма приводит к кульминации грандиозной силы. Естественно, что успех был очень большой. Лезгинки Хачатуряна — это целая глава в его творчестве. Он рассказывал, что маленьким мальчиком, еще не зная нот, он любил забираться в дальний угол и выстукивать какие-нибудь причудливые ритмы, которые ему подсказывала его неисчерпаемая детская фантазия. Лезгинка из «Гаянэ», как бисовый номер, имеет такой успех, что нет необходимости еще играть танец с саблями. Вспоминаю один забавный случай: в Театре им. С. М. Кирова я репетировал вторую половину «Руслана и Людмилы». Репетиция пришлась на первое апреля. Обычно в этот день артисты готовят дирижеру какую-нибудь шутку. Наиболее распространенная из них заключается в том, что когда дирижер взмахнет палочкой, звучит что-то неожиданное, по большей части увертюра к «Руслану». Бывает, что помнишь о том, что сегодня первое апреля и будет что-то преподнесено, бывает, что и забываешь об этом и к всеобщему удовольствию проявляешь испуг и растерянность. На этот раз я поспешил поздравить всех участников репетиции с первым апреля, дав тем самым понять, что никакая каверза не застанет меня врасплох. Однако репетиция началась без всяких сюрпризов и ничто не напоминало о первом апреля. Прошли большой акт в царстве Наины. После антракта начали сады Черномора. Ария Людмилы. Марш с бесконечным шествием свиты Черномора. Турецкий танец. Арабский танец. И лезгинка. Вот тут пришлось вспомнить о первом апреля. Я дал первый взмах, и этого было достаточно.

Словно поднес спичку к взрывчатке, которая два часа находилась в состоянии компрессии. Вместо лезгинки Глинки

зазвучала лезгинка из «Гаяне»! И с каким блеском она была сыграна! Я остановился, на сцене также все остановилось. Но остановить оркестр было невозможно. Со счастливыми лицами они без дирижера доиграли лезгинку до самого конца. Мне тогда показалось, что в смысле «лезгиночного мастерства» Хачатурян превзошел Глинку. Да и оркестр Театра им. С. М. Кирова показал, что способен любого дирижера обвести вокруг пальца.

В 1962 году очень большой успех имела «Ода радости» Хачатуряна, которой довелось мне дирижировать. Очень красивая, мелодичная пьеса с оригинальными, самобытными речитативами — вокальными и инструментальными, написана для необычного состава: большой симфонической оркестр, сорок детей-скрипачей (как сольная группа), девять арф, меццо-сопрано соло и два смешанных хора. В этом концерте участвовали большой симфонический оркестр радио, хоры под управлением А. Свешникова и А. Юрлова, солистка Н. Исакова, арфистки, во главе которых были В. Дулова и О. Эрдели. Дети был собраны из двух музыкальных школ.

Несколько раз я исполнял оду «Памяти Ленина» Хачатуряна — очень глубокое сочинение. Наша дружба с Арамом Ильичом продолжалась. Регулярно два раза в неделю мы встречались в консерватории — часы наших занятий совпадали. А. И. Хачатурян принадлежал к тем композиторам, которые, будучи сами отличными дирижерами, активно привлекали и других к исполнению своих сочинений. И за это ему большое спасибо.

В последний раз мне пришлось заменить Арама Ильича 14 февраля 1976 года по очень грустному поводу. Незадолго до этого скончалась Нина Владимировна Макарова, и Арам Ильич не мог встать за пульт. Ведь перед коллективами, перед публикой надо показаться уравновешенным, сосредоточенным, приветливым. Не каждый способен сделать над собой такое усилие.

В этом концерте я впервые дирижировал новой для меня пьесой — Концертом-рапсодией для виолончели. Играла замечательная виолончелистка Наталия Шаховская.

Хотя автор отсутствовал, успех был очень большой. Вызывали много раз. Но мне было очень грустно…

Вспоминаю, что в 1935 году, на следующий день после смерти отца, я отказался дирижировать «Кармен». Тогда ко мне позвонил К. С. Станиславский, он был тактичен, деликатен, но все же уговаривал провести спектакль. Говорил он со мной очень тепло, утешая, находил какие-то хорошие, не тривиальные слова. Привел пример из своей собственной биографии, когда утром он читал молитвы у гроба матери, а вечером играл веселую пьесу.

Но для этого надо было быть таким гигантом, каким был Станиславский. А мне не удалось найти в себе силы и меня все же пришлось заменить.

Хачатурян не был композитором для избранных, его музыка была доступна самым широким массам, несмотря на сложные, многоголосные построения.

Арам Ильич всегда был в гуще общественной жизни. В Союзе композиторов, в консерватории все обращались к нему со своими невзгодами и всегда находили живой отклик.

Кончина Арама Ильича — невосполнимая потеря.

Помимо жизнерадостности, ярких красок, солнечного света, которыми пронизана его музыка — недаром академик Асафьев называл его Рубенсом наших дней— Хачатурян остался для музыкального искусства уникальным явлением. Сохраняя яркий, сугубо национальный колорит в своем творчестве, он вместе с тем достиг вершин современного симфонизма и как художник самого высокого класса, в совершенстве владеющий мастерством, он вызвал интерес к своему творчеству во всем мире.

Человечество лишилось великого композитора. Мы к тому же лишились дорогого незабвенного друга.

Тихон Николаевич Хренников. Сейчас его все знают. Всемирно известный композитор, автор симфоний, фортепианных и скрипичных концертов, опер, оперетт, музыки к наиболее известным пьесам и кинофильмам. Лауреат Ленинской премии, Народный артист СССР, Герой Социалистического труда. Бессменный первый секретарь Союза композиторов СССР. Кандидат в члены ЦК КПСС, известный своей активной и неутомимой общественной деятельностью. Но не об этом Хренникове я хочу говорить. Я вспоминаю двадцатидвухлетнего Тихона Николаевича, почти что мальчика, пришедшего к В. И. Немировичу-Данченко со своей оперой по пьесе «Одиночество» Н. Вирты. Это по совету В. И. Немировича-Данченко опера стала называться «В бурю». Хренников тогда почти никому не был известен. Говорю почти, потому что уже тогда Рубен Николаевич Симонов привлекал Т. Хренникова для сочинения музыпси к спектаклю театра Вахтангова «Много шума из ничего» Шекспира. Действительно, его музыка — острая, живая, лаконичная, архитеатральная, очень помогла спектаклю и до сих пор с успехом исполняется в концертах. Все это делает честь Р. Н. Симонову. А В. И. Немирович-Данченко должен служить для нас примером. Уже много лет не было случая, чтоб молодой, еще мало кому известный композитор принес в театр партитуру крупного сочинения, которое увлекло бы труппу и ее

руководителей, способно было мобилизовать весь коллектив, пробудило бы в широкой общественности интерес и к произведению, и к театру еще задолго до премьеры.

Были, правда такие новые произведения, которые игрались без особого увлечения, слишком быстро улетучились из репертуара, да и на поверку оказались произведениями не настолько яркими, чтоб оставить заметный след в истории нашего музыкального театра. А ведь «В бурю» почти сорок лет не сходит с репертуара! Насильственно держать спектакль в репертуаре нельзя. Можно хороший спектакль снять с репертуара раньше времени. Но изживший себя, умерший спектакль никакими кислородными подушками не вернешь к жизни. А «В бурю» идет и идет! Значит, этот спектакль нужен и театру, и зрителю. Значит, в нем есть что-то, что позволило ему вдвое превысить срок жизни нормального, удавшегося спектакля — пятнадцать-двадцать лет. Это, конечно, редчайший случай.

Но почему и теперь редчайшим случаем стало появление в театре молодого, талантливого, но еще неизвестного композитора? Спешу ответить — во всяком случае, не потому, что сейчас таких композиторов нет. В концертных афишах мы постоянно видим новые имена. Это традиция. Когда-то новыми именами были и Скрябин, и Рахманинов, и Прокофьев, и Шостакович. А вот в театрах эта традиция утеряна. Зачем искать новое, когда можно накромсать лоскутов из сочинений известного композитора, кое-как сметать их и — пожалуйте — спектакль готов.

Ответственность за отсутствие притока свежих музыкальных сил лежит в первую очередь на дирижерах. Интересно ли прожить творческую жизнь, ни разу не испытав счастья увлечься молодым, никому неизвестным талантом и сквозь все преграды, трудности, сомнения довести совместную работу до победного конца! Сейчас проявляется большое доверие к молодым дирижерам и это очень хорошо. В Большом театре две постановки подряд великолепно сделал двадцатисемилетний, только начинающий свою жизнь в опере Александр Лазарев. Первая из них — это труднейшая партитура оперы Прокофьева «Игрок». Дирекция театра правильно рассудила, что лучше пойти на риск с молодым, но очевидным талантом, чем действовать наверняка с проверенной посредственностью. Также правильно было назначение Ю. Симонова главным дирижером Большого театра, хотя это и налагало на молодого музыканта большую ответственность.

А вот с привлечением молодых композиторов дело в Большом театре обстоит плачевно.

Я дирижировал многими сочинениями Хренникова, почти что

всеми. Много раз исполнял Первую симфонию. Это произведение охотно пропагандировали Шарль Мюнш, Альберт Коутс и другие дирижеры с мировыми именами. Года за четыре до войны я в присутствии автора записывал Первую симфонию на пластинки. Тогда долгоиграющих еще не было. Одна сторона пластинки продолжалась три минуты пятнадцать секунд, так что симфония состояла из тяжелого альбома в пять-шесть пластинок. Не было и магнитофона. Пластинка писалась на воске. При любой погрешности надо было заново переписывать всю сторону. Во время записи Первой симфонии Хренникова такой непредвиденной «погрешностью» явилась слетевшая с потолка Октябрьского зала Дома Союзов огромная глыба штукатурки, упавшая к ногам автора. Не было Мариенгофа, который бы сказал: «Вы понимаете, как могла кончиться биография?»

После войны я много раз дирижировал Второй симфонией.

В 1957 году Большой театр к сорокалетию Великого Октября поставил оперу Хренникова «Мать» по Горькому. Замечу прежде всего, что для меня это явилось второй постановкой оперы на тему повести Горького. В 1938 году я ставил в Ленинградском Малом оперном театре оперу «Мать» Валерия Желобинского (режиссер — Серафима Германовна Бирман, художник — Михаил Станиславович Варпех). Любопытно, как одну и ту же тему два композитора прочли совершенно по-разному. Таких случаев, правда, много.

Партитура Хренникова написана с несравненно большей зрелостью, с темпераментом, широкими мазками. В Большом театре ставил спектакль Николай Павлович Охлопков. Художником был Вадим Федорович Рындин. Охлопков задумал спектакль как массовое действо. Он потянул в эту сторону и Рындина. Да Рындина и тянуть особенно не надо было, он всегда охотно шел на масштабные композиции, хотя это не составляло основы его творчества. У Охлопкова в спектакле «Мать» было много великолепных находок. На сцене была сооружена громадная платформа, которая вращалась вокруг своей оси с любой скоростью — и в любом направлении. Она была неподвижна до сцены забастовки (третья картина), когда бастующие рабочие высыпали на сцену, начинался полифонически построенный мужской хор «Несправедливо», артисты хора энергично шли параллельно рампе и вместе с тем оставались на сцене, потому что платформа под их ногами начинала вращаться в противоположном направлении. Это был грандиозный эффект, всегда вызывавший бурю аплодисментов.

До этого момента никому не могло придти в голову, что такая грандиозная многопудовая конструкция вдруг начнет

вращаться, да еще с большой скоростью. Хорошо работала платформа и в других массовых сценах. После того, как в третьей картине эффект был раскрыт, в последующих картинах Охлопков крутил ее направо и налево без всяких стеснений.

Но… опера, как и повесть Горького, называется «Мать». Ниловна — главное действующее лицо. Ее великолепно пели И. К. Архипова и В. И. Борисенко. Без этого образа не было бы ни повести Горького, ни оперы Хренникова. А этот образ и все возникавшие вокруг него интимные, задушевные сцены плохо уживались с грандиозной вертящейся платформой. Между платформой и рампой оставалось большое мертвое пространство, недоступное для актеров. Массовые сцены от этого выигрывали, а интимные, камерные очень проигрывали. Впрочем, Охлопков и камерные сцены прекрасно поставил, и пока они репетировались в классе, то производили великолепное впечатление. Но при переносе репетиций на сцену обнаружилось неблагополучие. Нас с Охлопковым пригласили к директору. Директор репетиций не видел. Дело директора — сидеть в кабинете и «получать сигналы». Очевидно, сигнал такого порядка поступил, потому что директор начал с того, что массовые сцены поставлены хорошо, а вот с отдельными персонажами не все благополучно. Охлопков спросил: «К каким именно персонажам имеете претензии?» Ответа не последовало, потому что у директора собственно претензий и не было, были «сигналы». Но Охлопков, почувствовав себя задетым, перешел в наступление (мне кажется, так он делал всегда). Действительно, образы не только Ниловны, но и Павла Власова (артисты Ю. В. Дементьев и М. Г. Киселев) были вылеплены очень ярко. Но поддержать его я не мог. Потому что из-за больших расстояний вся интимная, душевная сторона жизни героев не доходила до зрительного зала, не летела через рампу.

От режиссера можно было услышать: «Почему вы боитесь расстояния, я выбрал самую благоприятную в акустическом отношении точку». Но разве дело только в том, чтоб было хорошо слышно? А общение актера со зрителем, чувство зрительного зала, сопереживание — возможно ли все это на больших расстояниях? Охлопков это хорошо знал и не мне его было учить. Но в опере подобные явления возникают в результате несколько иных законов. И это я должен был ему вовремя подсказать, поскольку работаю в опере постоянно, а не от случая к случаю. Подчеркиваю — вовремя, потому что когда громадная платформа уже была сооружена и водворена на сцену, всякие подсказки бесполезны. Молодец Охлопков! С одной стороны, он «наступал», обвинял всех вокруг. Но с другой стороны, он смекнул, в чем тут причина, разбросал на просцениуме кое-какую мебель (она очень

ловко, незаметно для зрителя появлялась и исчезала) и артисты «переехали на новую квартиру». Камерные сцены игрались вне платформы, вне пространства, очерченного декорациями, но на просцениуме. Никто за это не был в претензии, а музыка Хренникова очень выиграла.

Нападал Н. П. Охлопков и на меня: «Пока вас не было, играли очень хорошо. Пришли вы с оркестром, стали на актеров покрикивать и все кончилось». Слыхивал я такие речи и раньше. Что на это сказать? Действительно, была и моя вина. Прежде всего в том, что я должен был его заранее предупредить: «Не надейтесь на акустику и на бинокли. Приблизьте эти сцены». Но для этого я должен был по макету понять, что это окажется очень далеко. Рассматривая столь необычный макет, я этого не предусмотрел и в этом безусловная моя вина. Мне кажется, что и Охлопков этого не предусмотрел. Иначе он не стал бы, возмущаясь и негодуя, быстро все перебрасывать на первый план.

Работая с Н. П. Охлопковым, встречаясь с ним в разные периоды жизни, в разной обстановке и по разным поводам, я не помню, чтобы что-нибудь могло его поставить в тупик. Он всегда наступал. И в этом отношении он является для меня примером. Конечно, были и отступления, как в только что описанном случае, но сначала был тотальный разгром всех и вся, а затем уже, «под прикрытием дымовой завесы», отступление.

В финале спектакля «Мать» на сцену выезжал громадный паровоз. Это был бутафорский паровоз, но он не должен был так выглядеть. При полном свете он прокатывался из одного конца платформы в другой, на нем стояли Ниловна, Власов, его друзья, платформа под ними вращалась. Надо было еще рассчитать так, чтоб под действием центробежной силы паровоз вместе с пассажирами не свалился в оркестр… Пробовали Охлопкова отговорить — нельзя ли без паровоза? Скандал! Я взял на себя эту миссию. Стал его уговаривать. Он был очень возбужден: «Чем вам паровоз мешает?» Я сказал ему, чем мешает.

Вероятно мы, дирижеры, находимся с режиссерами по разные стороны баррикады: режиссеру важно поставить спектакль. Дирижеру так же важно его поставить, но не менее важно его играть. Наш разговор о паровозе был до того, как его начали сооружать. Охлопков на мгновение задумался и, как мне казалось, заколебался. А затем вдруг сказал: «Это паровоз революции. Вы что, против революции?» На том наш разговор и кончился.

Паровоз был сделан, выезжал на сцену под единодушные аплодисменты зрительного зала. Охлопков победил, оказался прав. Это верно. Но верно и то, что платформа и охлопковский

«паровоз революции» оказались слишком тяжелыми гирями для спектакля. Спектакли, представляющие технические трудности для постановочно-монтировочной части, несколько странным, но вполне закономерным образом быстро исчезают из репертуара. Попросту говоря, от них стараются при первой возможности избавиться.

Так случилось и со спектаклем «Мать». Прекрасная опера ведущего советского композитора продержалась в репертуаре два-три сезона. Причина одна: монтировочно-технические трудности. То не хватает рабочих рук, то не хватает времени, чтоб установить на сцене все эти сооружения, спектакль из одного месяца перебрасывается в другой, глядишь, он не шел уже полгода и не так просто его снова поднять. Как я уже говорил, очень скоро «Мать» исчезла из репертуара. Н. П. Охлопков может быть этого и не заметил. А для меня, как для музыканта, это было больно, так как музыка Хренникова близка и понятна всем. Оперу с удовольствием продолжали бы смотреть и слушать. Тем более, что Охлопков очень хорошо «уживался» с музыкой, очевидно, по интуиции. Его сценическое решение совпадало с музыкальным замыслом. Занимался ли он музыкой специально, не знаю. Для меня это сомнительно. Когда он репетировал, в руках у него была пьеса (текст, переписанный на машинке), но не клавир! Момент опасный.

Однажды был конфузный случай. Репетировали сцену забастовки, на сцену высыпали рабочие, платформа начала вращаться, все шло хорошо, пока мужской хор пел. Но вот хор замолчал — у него шестнадцать тактов паузы; в оркестре в это время полифоническое развитие, модуляция и затем хор возобновляется с новым накалом. Казалось бы, режиссеру раздолье — пока хор молчит, можно развернуть на сцене грандиозную пантомиму, дав волю своей фантазии, тем более, что активная, действенная музыка продолжается. Но для Охлопкова это оказалось полнейшей неожиданностью! Ведь в пьесе, по которой он ориентировался, ничего нет о том, что хор умолкает, а его линию продолжает один оркестр. Как мне показалось, он посмотрел на меня с некоторой претензией. Потом спросил: «Что же мне тут делать?» Действительно, «подходящее» место для балета — стачка на заводе, возбужденная рабочая масса, в оркестре накатываются валы взрывной музыки, а на просцениуме какие-нибудь изысканные, элегантные танцы. Посмеялись мы оба, но выход был найден быстро: на сцену были выпущены жены бастующих (артистки мимического ансамбля), которые пытались поколебать ряды забастовщиков, удержать их от безумного шага. Платформу на эти шестнадцать тактов

пришлось остановить. Самое интересное тут, это безграничная фантазия Охлопкова. Решение у него созрело мгновенно. Не думаю, чтоб он очень задумался о том, насколько это сообразовывается с повестью Горького.

Т. Н. Хренников не выступает как дирижер. Но до сих пор выступает как пианист с исполнением своих фортепианных концертов. Его творческие вечера всегда проходят с большим успехом. В его музыке я бы отметил две основные черты: мелодический дар и драматическую целеустремленность. Не только его оперы, оперетты, но и музыка к пьесам, к фильмам глубоко театральны. Его оркестровые и инструментальные сочинения строятся на прочной драматургической основе. Тут сыграли роль и природное чутье, и долголетняя связь с Театром им. Е. Б. Вахтангова и Театром им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В былые годы Т. Н. Хренников отдавал мне предпочтение, как дирижеру. Для своих авторских вечеров выписывал меня из Ленинграда в Москву, а позднее, когда я перешел в Большой театр, случалось, вызывал из Москвы в Ленинград. Однажды он мне сказал, что его Вторая симфония мне удается лучше, чем другим маэстро, которых ему приходилось слышать. Уверен, что он сейчас забыл об этом, но я, конечно, таких слов забыть не могу.

Не могу, к сожалению не сказать, что новым советским операм не всегда везет в Большом театре, даже когда они достойны занимать место в его репертуаре.

Вот вспоминается Назиб Гаязович Жиганов, крупнейший музыкант, разносторонне проявивший себя композитор. Я с ним соприкасался трижды по поводу одной и той же его оперы «Муса Джалиль». Сначала я ее исполнил на радио с артистами и коллективами Радиокомитета (1958 г.). Затем поставил в филиале Большого театра с Б. А. Покровским и В. Ф. Рындиным и затем (после закрытия филиала) в новой редакции, на сцене Большого театра, но тут она навсегда исчезла из репертуара.

А тема оперы, бесспорно, благодарная — жизнь поэта, ставшего героем. Мы часто сталкиваемся и в опере, и в драме с тем, что, воспевая героизм, в то же время слишком грубо и примитивно очерчиваем врага, не находя для него художественных красок. Вот этого Жиганову удалось избежать (при очень активной помощи Б. А. Покровского). Героическая тема получила лирическое музыкальное воплощение. Образ героя выиграл, стал более ярким и выпуклым. Композитор избегает грандиозных кульминаций, он повествует так, как рассказывал бы

о своей жизни сам герой — поэт и лирик. Да, собственно, опера сюжетно так и построена. Великолепнейший мастер, Жиганов прекрасно расцвечивает всеми красками татарский народный мелос. Работа с Жигановым — мягким, деликатным человеком, большой разносторонней культуры, очень обогатила и меня, и артистов. И судьба его «Джалиля» в Большом театре меня очень огорчила. Прямо надо сказать — не бережем мы произведений советских композиторов, даже когда они хороши.

Я ставил оперу Леона Александровича Ходжа-Эйнатова «Мятеж» в Малом оперном театре в 1938 году (режиссер — И. Ю. Шлепянов, художник — А. Ф. Босулаев). Сюжетом послужила повесть Д. Фурманова. Либретто написал поэт В. М. Волженин, погибший в войну на ленинградском фронте.

Ходжа-Эйнатов великолепно понимал и чувствовал театр. К сочинению оперы он пришел после того, как им было написано много музыки для ленинградских драматических театров, очень его ценивших и предпочитавших его многим более известным и более преуспевающим композиторам. Но Ходжа-Эйнатов отлично отдавал себе отчет в принципиальной разнице между музыкой к драматическому спектаклю и оперой. И оперу «Мятеж» (также, как свои последующие оперы) он развернул как большое музыкальное полотно. Поэтому мы эту оперу ставили и играли с большим удовольствием. Было что попеть и что поиграть. Вместе с тем, ничто не стояло на месте, действие двигалось, развивалось. Ходжа-Эйнатов умер в 1954 году в возрасте пятидесяти лет. Его симфонические сочинения продолжают с успехом исполняться. Курт Зандерлинг дирижировал двумя его сюитами у нас и на Западе. Но опера забыта…

Исключением, пожалуй, являются оперы Кирилла Владимировича Молчанова. Я ставил его «Неизвестного солдата» в Большом театре в 1967 году (режиссер Б. А. Покровский, художник В. Ф. Рындин). Это была очень удачная постановка. Молчанов — глубоко театральный композитор, у него очень развито чутье светотеней, драматургических контрастов, которые служат основой спектакля. Это очень много, но это не все. В опере главное — музыка. Мне думается, доказательств не требуется. А вот в «Неизвестном солдате» мы — музыканты — были разоружены. Имею право так говорить, потому что именно на этой почве между мной и К. В. Молчановым в процессе постановки возник маленький конфликт. Я был увлечен этой работой— иначе работать нельзя, но мне явно не хватало музыки.

В следующей опере Молчанова «Зори здесь тихие» — та же картина: музыка не на первом месте. (Я в этой постановке не принимал участия). Частенько музыка вообще молчит, а если

звучит, то выполняя частную, служебную, вспомогательную функцию. Мое мнение не совпадает с мнением наших дирижеров и хормейстеров, восторженно отозвавшихся об этой опере после посещения спектакля в Новосибирском театре.

Василий Павлович Соловьев-Седой опер не писал. Я дирижировал отрывками из его балета «Тарас Бульба», некоторыми другими его сочинениями. Как музыкант, он мне очень близок, я часто видел его в ложе на своих спектаклях. Это всегда меня очень радовало, так как я предвкушал его меткие и остроумные суждения. Очень жаль, что он так и не написал оперы. Обладая редким мелодическим даром, Соловьев-Седой великолепно чувствовал театр, понимал законы драматургии.

Я с глубоким уважением отношусь к композиторам песенного жанра. Да и как может быть иначе? Сочинить восемь тактов, которые подхватили бы и запели все, которые одинаково задевали бы струны сердца и у неискушенного юноши, и у академика, гораздо труднее, чем написать громоздкую и скучную симфонию.

Кроме Соловьева-Седого, в моей артистической жизни оставили большой след соприкосновения с Анатолием Новиковым, Матвеем Блантером, Серафимом Туликовым. Я дирижировал их сочинениями с участием большого оркестра, солистов, хоров.

Я перечислил далеко не всех композиторов, с которыми мне приходилось соприкасаться. Почти в каждом концерте в Москве и в Ленинграде, в филармониях и на радио, в программу включаются новые, ранее не исполнявшиеся сочинения. Мы их ищем сами, поисками занимаются наши неоценимые помощники, редакторы музыкальных программ. Сколько хороших сочинений я узнал и исполнил благодаря неутомимой деятельности О. С. Саркисова, и Е. М. Личкус в Ленинграде, К. К. Сеженского и К. К. Калиненко в Москве!

Я посвятил здесь несколько строк лишь тем композиторам, которые оставили большой след в моей жизни, помогли совершенствовать свое ремесло.

Познакомившемуся с моими наблюдениями, сложившимися за долгую артистическую жизнь, вероятно, бросятся в глаза некоторые противоречия. Они неизбежны.

Жизнь течет, взгляды меняются и у артистов, и у тех, кому они призваны служить.

Меняются поколения слушателей, зрителей, меняются артистические поколения. Надо быть очень настороже, чтоб не оказаться среди отстающих. Кое в чем, может быть, я и заслужил

подобный упрек. А если не заслужил его сегодня, то заслужу в будущем, когда кому-нибудь придет в голову вернуться к этим, к тому времени пожелтевшим страницам. Полемизировать я уже не смогу, как говорится, «по техническим причинам». Поэтому заранее прошу простить мне несовершенства моего языка, ошибочные или неподкрепленные доказательствами суждения.

СТАТЬИ

Дирижер и певец

9 декабря 1928 года я начал свою службу в опере как дирижер, проведя в театре им. Станиславского оперу «Майская ночь» Римского-Корсакова. С тех пор все последующие сорок лет я дирижирую в опере — постоянно, беспрерывно и довольно интенсивно — в среднем около ста спектаклей в год. В этом факте интересна не юбилейная его сторона. Любопытно другое: за такой внушительный срок — что удалось постигнуть в своем ремесле, что оказалось бесспорным, решенным раз навсегда, что еще не найдено, и что находится в стадии поисков и сомнений. К сожалению, профессия такая, что учиться приходится все время, хочешь или не хочешь. Прошлогодние концепции, казавшиеся бесспорными, перестают удовлетворять или, во всяком случае, начинают вызывать сомнения; другие, наоборот, подтверждаются, но это тоже только на какой-то срок. Ведь и искусство наше движется, меняются эстетические идеалы, видоизменяются основы, на которых оно зиждется.

Сорок лет тому назад советский музыкальный театр не имел своих новых традиций. Оперное искусство создавалось, опираясь на традиции дореволюционного театра. Но мешали и сложившиеся за века штампы. И в борьбу с этими закостенелыми штампами смело вступили два таких титана, как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Тогда еще надо было доказывать то, что сейчас очевидно для каждого. И с этой точки зрения «Майская ночь» в постановке Станиславского — опера, в которой я дебютировал, была спектаклем очень показательным. Жизнерадостность, молодой задор, богатство народной фантазии, юмор, непосредственность чувств, всё, что так красиво рассказано Гоголем, Станиславский нашел в опере (это не так просто) и блестяще воплотил на сцене (это еще сложнее).

Досадно, что нынешнее поколение зрителя не может увидеть этого изумительного спектакля, по-настоящему насыщенного оптимизмом. Для дальнейшей судьбы музыкального театра очень важны принципы, на которых строил Станиславский свои оперные спектакли той поры. Но на одних принципах, к сожалению, далеко не уедешь. Они не представляют никакой цены, если нет талантливого, по-настоящему вдохновенного режиссера, который мог бы ими воспользоваться. К тому же, как бы ни был прекрасен спектакль, это только на определенный срок. Показателен пример с чеховскими «Тремя сестрами» во МХАТе. Это был прекрасный спектакль, но сам В. И. Немирович-

Данченко начал его ставить совершенно заново спустя тридцать лет. А сколько мы знаем случаев, когда театральные руководители с досадой недоумевали: почему возобновленный сегодня спектакль совершенно не вызывал у зрителя интереса, в то время как двадцать лет тому назад он пользовался таким большим успехом? Я и сам на этом попадался не однажды.

Что же было удивительного в «Майской ночи» Станиславского?

Как это ни покажется неожиданным, прежде всего музыка, музыкальность спектакля. Станиславский говорил, что мизансценам он придает второстепенное значение (конечно, это он только говорил), а главное — это раскрыть «жизнь человеческого духа». Но надо было посмотреть спектакли Станиславского, чтоб понять, что скрывается за этими словами!

Начинал он очень издалека. Прежде всего заставлял актеров декламировать слова своей партии без пения и без жеста. Для оперного актера это невероятно трудно. Он запнется на третьем слове, пусть партия им спета сто раз (пожалуй, в таком случае это даже особенно трудно).

Между тем, научившись выразительно и осмысленно читать свой текст, актер потом и в пении не сможет текст произносить механически; пение и декламация сплетаются в единую нить, нота «одета» словом, музыкальная экспрессия подтверждена логикой текста, даже вокальные дефекты преодолеваются, или во всяком случае «маскируются».

Это и есть настоящая дикция. Приведу один пример, как мне кажется, очень показательный: «Борис Годунов», сцена у Василия Блаженного, начало. Басы (группа): «Что, отошла обедня?» Если к этой фразе хорошо придти, то уже одна она может ввести в атмосферу безрадостного ожидания царя, тоски, безысходности, нищеты, голода, всего, что Мусоргский так гениально чувствовал и так потрясающе воплотил в музыке. Но вот беда: третье слово начинается с той же гласной «а» (если строго следовать законам орфографии — почти с той же), которой заканчивается второе слово («…шла абедня»). Когда-то (мы) пели эти два слова слитно и мне думается, что были понятны и слова, и все, что лежит за этими словами. Но вот прошло сорок лет, и слово «обедня» стало отчеканиваться с особым нажимом, особо выделяясь и полностью отделяясь от предшествующих двух слов. Звучит громче, четче, но увы, атмосфера совершенно разрушена, нет «голодного обнищавшего люда» (как обозначено в партитуре), вместо этого здоровые, энергичные парни, хорошо откормленные и добросовестно выполняющие свою поспектакльную норму. Через три фразы Митюха сообщает, что «вышел это, братцы, дьякон,

здоровенный да толстый, да как гаркнет…» И Митюха так подчеркивает и выпячивает «это», что теряется смысл последующие слов. Раз слово начинается с гласной, надо его «выстрелить». Сорок лет назад так не было. Когда в 1928 году я поступил в театр, «Борис» уже ставился. Бывало, на репетиции приходил И. М. Москвин; невозможно забыть, как он показывал Митюху. У Мусоргского эта фраза Митюхи построена четвертями и половинными, а вот слова «… это, братцы…» восьмыми и на одной ноте «*ля*», как вводные, не составляющие существа фразы. И когда И. М. Москвин декламировал эту фразу (а не пел), все равно получался точно такой же рисунок, как у Мусоргского — и ритмический, и интонационный. К тому же Митюха представал озорным парнем, полным юмора и неистощимого оптимизма. А всего-то у него три фразы во всей опере! (Как жаль, что в редакции Римского-Корсакова отсутствует и поэтому редко исполняется гениальная сцена с Митюхой в первой картине, после прохода калик).

Сейчас ничего этого нет. Сейчас Митюха серьезный, степенный мужчина, ничем не отличающийся от восьми — десяти других, занятых в опере. Иногда это даже заслуженный артист (что тоже по большей части за кулисами не оставляется).

Я вспомнил свой первый спектакль «Майскую ночь» и проблемы дикции и декламации, как они тогда понимались.

И до «Майской ночи», работая концертмейстером, я с этими проблемами, конечно, сталкивался, но когда встанешь за дирижерский пульт, они предстанут совершенно иными. Когда сидишь за фортепиано, обстановка для непосредственного творческого общения с артистом самая благоприятная. Но очень важно не потерять этого общения, когда находишься за дирижерским пультом, и здесь, пожалуй, нужно пуд соли съесть. Глаза и уши дирижера здесь значат в десять раз больше, чем самые выразительные руки. Действительно, как охватить всё? С одной стороны, богатая, изобилующая разнообразными красками оркестровая партитура, с другой стороны, вплетенная в нее одна вокальная строчка. Как распределить внимание? В оркестре всё так хорошо подчиняется дирижерскому взмаху, так соблазнительно с головой уйти в красоты оркестрового звучания; но как не потерять контакта с солистом, тесного и непрерывного творческого общения!

На основании сорокалетнего опыта я могу придти к некоторым умозаключениям. Контакт — это двухсторонняя связь. Если дирижер будет требовать внимания к себе, но не будет отвечать точно таким же вниманием, контакт не создастся. Опыт показывает, что даже если солист будет честнейшим образом

смотреть на дирижера, ансамбль не будет обеспечен. Вопрос этот сложнее, чем кажется. Прежде всего, молодой, дебютирующий артист вообще очень плохо видит на сцене. Он не видит даже партнера, находящегося рядом с ним, потому что слишком поглощен своими сложными задачами. С течением времени у актера вырабатывается **избирательное зрение**, то есть он видит то, **что ему нужно**, в том числе и дирижера (когда ему нужно его видеть!) Но это с течением времени. Попадает же от дирижеров главным образом молодым актерам, которые и не виноваты, потому что еще не научились включать дирижера в поле своего зрения. Тут нужно большое терпение и внимание со стороны дирижера. И напротив, чем больше дирижер будет «употреблять власть», тем более будет отдаляться момент возможного контакта с актером. К сожалению, мы это начинаем понимать слишком поздно, когда на совести уже немало загубленных душ.

Справедливости ради надо признать, что и дирижер обладает только избирательным зрением. Будем считать, что он способен оторваться от партитуры. Что же он видит? Далеко не все. Это понятно и объяснимо. Глаза дирижера нужны слишком многим, чтоб он мог позволить направлять мимо цели это своё самое сильное оружие. Видеть в спектакле всё очень трудно, почти что невозможно. Актер спрашивает, как вам понравился его новый грим, а вы не знаете что ответить, потому что новый грим никак вашего внимания не привлек, хотя вы только что сыграли с этим актером целую большую сцену. Однажды я спросил, почему в «Евгении Онегине» не было большой люстры, а мне ответили, что ее не вешают уже второй сезон. Значит, я десять или пятнадцать раз продирижировал спектаклем, раньше чем увидел, что нет люстры. Да и то мог не увидеть. Мог бы привести еще очень много подобных примеров.

Важно, чтобы дирижер исходил из собственного опыта, понимая, что актер способен, а что не способен видеть. Есть артисты хора, которые, пренебрегая всеми сценическими задачами (а следовательно, и музыкально-драматическим смыслом) смотрят в упор на дирижера, очень уверенно принимают все вступления, точно пропевают все реплики. Это очень надежные, но это не самые лучшие артисты хора. А есть такие, которые с талантом выполняют все сценические задачи, как бы сложны они не были, и вместе с тем чувствуешь контакт с ними, чувствуешь, что они от твоей руки никуда не уйдут, что они прекрасно все и видят, и слышат, цементируют ансамбль, зажигают других своим талантом и мастерством. На таких любо-дорого смотреть! Должен сознаться, что когда поднимается занавес, я именно этих артистов ищу глазами на сцене, а не тех,

кто с самого начала поудобнее устроился, чтоб видно было дирижера, и будет добросовестно «работать», но не более.

Но еще во много раз важнее, чем уметь видеть, **уметь слышать**! И здесь у актера вырабатывается избирательный слух — обычно звуковой фокус в театре направлен так, что актер, находясь на сцене, не может слышать звучания оркестра во всей его полноте и разнообразии. Дирижер должен это учитывать и если он сможет подсказать актеру, какие именно голоса в оркестре могут служить ориентирами, он тем самым окажет большую услугу. Тут надо учитывать одну простую вещь, которая, однако, очень часто нами забывается. Певец сам себя слышит совершенно по-особому, не так, как его слышат извне. Поэтому, между прочим, так часто бывает, что вокалисты идеализируют свои достоинства. Это может произойти не из самодовольства и отсутствия требовательности к себе, а потому, что артист слышит далеко не все. Я не утверждаю, что всегда именно так; бывает, что старый, толстый певец, с надтреснувшим голосом и с тремя подбородками хочет петь юного пылкого Ромео и если ему отказывают, объясняет это интригами своего соперника. Тут уж ничего не поделаешь. Но дирижер должен учитывать, что артист себя слышит не сполна, не так, как он звучит в действительности и что ухо дирижера ему всегда очень нужно.

Сознание, что дирижер его слушает беспрерывно и слышит все то, что артист не в состоянии сам услышать, так же важно для него, как замечания и коррективы дирижера.

Но дирижер не может ограничиться **избирательным** слухом; дирижер должен слышать все и это задача очень трудная, потому что у дирижера есть своя работа, подчас очень сложная, которая неизбежно отвлекает его внимание. А слушание для дирижера, это тоже «работа», потому что слушать нужно активно, проникая в глубинные слои звучания, а не ограничиваясь одними лишь контурами. И здесь тоже нужно пуд соли съесть; малоопытный дирижер должен себя подготовить к горькому разочарованию, когда из зала все так хорошо слышно, а за пультом слышимость как будто ухудшилась, несмотря на то, что находишься в самой гуще звучания. Рад бы слышать, хотя бы контуры, по которым легче ориентироваться, но они исчезают, вместо них появляются средние голоса второстепенного значения, которые совсем не предполагалось делать столь рельефными. С течением времени опыт помогает все это преодолеть, если только музыкальный слух у дирижера сам по себе не имеет ущерба. Для достижения этого опыта надо прежде всего развивать внутренний слух при домашнем штудировании партитуры. Доверять следует только своим ушам и ничьим больше, хотя очень соблазнительно

спросись у кого-либо из товарищей, находящихся в зале, каково качество звучания. Спросить-то приятно, но ответы по большей части бывают разноречивые, что вполне объяснимо, так как каждый слушает по-своему. Здесь я вернусь к тому, с чего начал — к дикции, к декламации, к слову в пении. Понятно, что слово неотделимо от пения и должно постоянно быть для дирижера предметом заботы. Схематически можно сказать так: слово должно быть слышно, понятно, правильно произнесено, занимать надлежащее место в логической конструкции фразы. Думается, что ни один из этих тезисов не нуждается в доказательствах. Вероятно, также не найдется дирижера, который не желал бы того же самого. На практике же, однако, часто получается иначе. Почему? Самое распространенное мнение сходится на том, что причиной является неумеренное звучание оркестра, которое перекрывает голос. Действительно, это одна из причин, но она не единственная. Остановимся все же сперва на ней.

Общая фраза «оркестр играет громко» ничему не может помочь. Оркестр очень сложный инструмент, оркестровая партитура, в зависимости от автора и от применяемого им приема, может видоизменяться до бесконечности. Задача дирижера установить такое «сосуществование» пения и оркестрового сопровождения, чтобы и та, и другая сторона предстали в самом выгодном свете. Это большое искусство. Не вызывает уважения дирижер, который в угоду рельефному звучанию голосов «душит» оркестр, притушив все краски и лишая тем самым оперу всех богатств ее оркестрового наряда. Чем этот наряд пышнее и ярче, тем больше он страдает в подобных случаях. Разумеется, еще меньшего уважения заслуживает дирижер, который ведет оркестр несдержанно, игнорируя соотношения звучностей и предоставляя певцам на свой риск и страх пробиваться сквозь толщу оркестрового звучания. Как же быть? Не могу предложить единого рецепта, пригодного на все случаи. Нюансировка в оркестре должна быть разнообразной, дирижер должен нюансировать так, чтобы и в оркестровой партии ничего не растерять, показав ее во всем многообразии, и дать вокальной партии звучать выразительно и рельефно. Тут дирижеру полезно вспомнить, что он художник и артист и что его художественному вкусу, мастерству доверено многое. Уточненные нюансы должны быть внесены в оркестровые партии, но это лишь часть дела. Дирижер должен уметь нюансировать в процессе исполнения и в этом случае многие его нюансы могут быть не обозначены в нотах и даже не полностью соответствовать нюансам в оркестровых партиях.

Это не импровизация, но подлинное исполнительское

искусство.

В 1929 году я взял у В. И. Сука его партитуру «Руслана», чтобы переписать себе его нюансы и ремарки. Я там увидел много великолепного — соотношение звучания основного и сценического оркестра, выделение тех оркестровых голосов, которые не только не могут заслонить вокальную партию, но напротив, делают ее более выпуклой. Большое внимание там уделено игре тембров, когда всплывают на поверхность голоса и тембры, скрытые, находящиеся в невыгодном регистре и т. д. Словом из партитуры Глинки взято все, благо есть что брать. Но давая партитуру, В. И. Сук добавил: «Это все кроме того, что я делаю с пульта». Слышал я не раз, что он делал с пульта и могу смело сказать, что зафиксировано в партитуре во всяком случае меньше половины. И это вполне закономерно. Если б этого не было, дирижированию бы грозило превратиться в процесс административный, а не творческий. (Гак иногда и бывает! Хороший администратор, тоже ценное явление, может быть даже и за дирижерским пультом. Дирижера, в котором превалирует административная жилка, очень легко узнать, он сам себя выдает с первых же тактов).

Итак, искусно нюансируя, дирижер приводит к нужному соотношению звучание всех отдельных составных частей ансамбля.

Но, воздерживаясь от рецептов, хочу все же сделать одно предупреждение: прием, при котором оркестр сдерживается во время пения и вспыхивает при оркестровых вторжениях, хорош сам по себе. Но, осторожно! Необходимо прежде всего установить средний уровень звучания; отклонения от него возможны лишь до известной степени. Ухо слушателя настроено на определенную степень контрастности. Оно отвергнет слишком резкое звучание в течение каких-нибудь четырех или восьми тактов, даже если эти такты предоставлены всецело оркестру, при молчащей вокальной партии. Эти такты прошли, вступил голос, оркестр притих, но слушатель еще не перестроился и прошло некоторое время, пока он стал способен полностью воспринимать звучание. Дирижер никого не заглушил, но нарушил какие-то пропорции, тем самым выйдя за пределы художественно-прекрасного.

Я нашел этому подтверждение, работая над оперой Вагнера. В больших tutti, являющихся симфоническими кульминациями, звучание, доведенное до maximuma, вполне приемлемо. Но в tutti, возникающем, как диалог с пением (безразлично — с сольным или с ансамблевым), звучность должна быть подвергнута контролю с точки зрения ее пропорциональности и масштаба. Я прослушал много опер Вагнера в немецких и иных театрах. В

большинстве случаев исполнение было очень тщательным, можно сказать, безупречным с точки зрения воплощения замысла композитора. Певцы были больше музыкантами, чем вокалистами. Порой даже возникала забавная мысль: думалось — «если вместо этого певца выйдет и начнет петь концертмейстер оперы, большой разницы не будет». Это случалось, когда голос у певца был очень уж не «певческий», то есть когда ни тембр, ни манера звукоизвлечения не говорили о том, что это певец, а только лишь музыкант, в данном случае поющий. Такими музыкантами-певцами тоже бросаться нельзя. Были они и у нас, но мы их как-то растеряли, но зато приобрели певцов, которых никак уж нельзя назвать музыкантами, и не всегда с уверенностью можно сказать, что же следует предпочесть? И вот слушая оперы Вагнера в некоторых западных театрах и искренне восхищаясь тщательностью исполнения, я в большинстве случаев испытывал неудовлетворенность качеством и количеством звучания. Более того, возникало даже чувство какой-то тревоги: как бы не надорвались. Происходило это потому, что ни дирижер, ни солисты не соразмеряли своего звучания; каждый выдавал «во всю», на полную мощность. Если певец обладает сильным голосом, да еще его форсирует, то он это соревнование выдержит, но что же останется от тембра? Как мне кажется, кульминация достигает наибольшей силы, когда при всей насыщенности звучания производит впечатление, что какой-то запас мощности еще остался неиспользованным (в этом отношении очень памятны выступления Венского филармонического оркестра под управлением Г. Караяна). Часто можно услышать: «Какой замечательный дирижер, он выжал из оркестра все». А мне хочется шепнуть: «Ты выжимай, да не все. Будет лучше». К тому же чувство тревоги за артиста (о котором я говорил выше), как мне кажется, вовсе не должно иметь место.

Если в цирке на этом построены некоторые головоломные трюки, то в опере наверно лучше ни трюками, ни чем иным этого чувства не вызывать. При всем том я очень завидовал западным театрам, в частности немецким; у них оперы Вагнера идут постоянно и в силу этого сложились определенные традиции их исполнения. У нас подобных традиций нет и быть не может. Вагнер у нас не идет. За сорок лет, осуществив более пятидесяти постановок, я поставил только одну оперу Вагнера— «Летучий голландец» в 1963 году. Спектакль просуществовал три сезона и снят был из соображений отнюдь не художественных: монтаж корабля в первом акте требовал слишком много времени и рабочей силы. Это в Большом-то театре, при современном уровне техники!

Итак, соразмерять звучность и находить ее правильные пропорции — одна из главных задач дирижера. Но для того, чтоб декламационная сторона оперного спектакля имела достаточно яркие контуры, дирижеру необходимо тщательно разобраться в структуре вокальных партий и в первую очередь в их музыкальной структуре. Если в клавире обозначен диапазон каждой партии, то есть крайние встречающиеся в ней ноты, разве это о чем-нибудь говорит? Это не более, как первоначальный и самый примитивный ориентир. Он ничего не говорит о существе партии, о ее музыкальном строе, об образе, о характере, об эмоциональном накале. Между тем дирижер должен поручить эту партию конкретному живому артисту, да еще не одному, а двоим, так как певческий голос, к сожалению, вещь настолько деликатная, что не всегда один человек может выдержать все репетиции и все спектакли. Распределение партий — задача исключительно серьезная. Есть артисты, к которым дирижер относится с недоверием, не симпатизируя ни их таланту, ни их голосу. Таким артистам, конечно, нельзя позавидовать. Правда, с другой стороны, обязательно рядом с ними есть артисты, в которых дирижер, что называется, души не чает и рад поручить им партию любого амплуа. Таким артистам надо завидовать ничуть не больше. Потому что и те и другие по существу находятся в бедственном положении. Не надо спешить с раздачей партий, особенно если сам оперу ставишь впервые. Пока сочинение во всех его подробностях не освоено самим, пока сам мысленно не пропел каждую партию, нельзя фиксировать состав исполнителей.

Если дирижеру говорят, что с ним очень удобно петь и играть, это нужно рассматривать как слишком уж большой комплимент. А то получается, что и актеру удобно, и дирижеру удобно, а зрителю достаются лишь те остатки, что уцелели после всех этих «удобств», остатки порой очень скудные.

Хорошо именно когда всем не так уж удобно, когда замирает сердце от мысли — удастся, или не удастся довести до конца линию, так хорошо начатую и сегодня как бы впервые зародившуюся, несмотря на то, что спектакль много и часто играется.

Публикуется впервые *1968 г.*

Встречи и размышления

Кажется, ни одна область исполнительства не освещена в литературе столь скупо, как дирижирование. Конечно, наивно было бы думать, что какой-либо универсальный учебник мог бы оказать существенную помощь тем, кто решил посвятить себя этой специальности. В дореволюционную пору имели распространение «самоучители игры на семиструнной гитаре», которые «гарантировали успех». Не знаю, насколько эта реклама подтверждалась последующими результатами, но пытаться создать подобный самоучитель для будущих дирижеров было бы совершенно бесполезно.

Правда, в наших музыкальных вузах еще не изжита система, когда каждый штатный педагог любой специальности обязан во что бы то ни стало писать научное исследование вне зависимости от того, способен ли он чем-нибудь обогатить науку, накопил ли какие-нибудь обобщения, имеет ли уже какой-либо самостоятельный опыт, достаточно проверенный практикой. Все это неважно! Важно количество исписанных страниц. А если плюс к этому есть еще нотные примеры и — даст бог — какие-нибудь чертежи, то «высокий научный уровень» подобного труда не вызывает никаких сомнений. Понятно, что в подобных «вынужденных научных открытиях» (они есть и в нашей специальности) напрасно было бы искать что-либо полезное или хотя бы просто запоминающееся.

Чем же мы располагаем, кроме сравнительно небольших статей о дирижировании Г. Берлиоза, Р. Вагнера или Н. Римского-Корсакова? В последние годы появилось несколько увлекательных книг на эту тему, созданных великими маэстро. Я имею в виду, в частности, размышления-мемуары Ш. Мюнша, Л. Стоковского, Б. Вальтера, О. Клемперера. Все они пишут очень интересно, но раскрывают далеко не все тайны нашей сложной профессии…

Если б сейчас удалось развернуть дискуссию о воспитании и совершенствовании дирижеров (подобную той, которую «Советская музыка» несколько лет назад посвятила воспитанию и совершенствованию оркестров[4]), это принесло бы большую пользу. В такой дискуссии, как мне думается, стоило бы взять за основу два вопроса: во-первых, как учить дирижировать, во-вторых, кого учить дирижировать. Оба они одинаково важны. Если в первом вопросе разногласия сводятся к различию методов и некоторых педагогических приемов, то во втором существует полнейший разнобой даже между самыми опытными дирижерами и наиболее близко стоящими к этой специальности музыкантами.

Когда в Московской консерватории в 1922 году создавался дирижерский класс, то к вступительным экзаменам допускали только студентов теоретико-композиторского факультета. В те времена дирижер, подававший заявление на конкурс в Большой театр, обязан был представить партитуру собственного сочинения, причем требовалось, чтобы это сочинение было значительным по замыслу и по размерам, что-нибудь вроде симфонии или симфонической поэмы.

Вероятно, все это было правильно. Ведь дирижер должен учить других. Хорошо бы, раньше чем начать учить других, научиться чему-нибудь и самому. Нелепо, когда человек, не накопив ни знаний, ни опыта (особенно необходимого в дирижировании), избирает специальность, в которой первые же шаги должны показать, что ты вооружен и тем, и другим. Я уж не говорю о том, что дирижером нужно родиться. Без необходимых врожденных свойств не помогут ни знания, ни опыт.

Вспомним биографии Е. Светланова и Г. Рождественского. В Новосибирском оперном театре успешно работает молодой дирижер Б. Грузин, окончивший в прошлом [1963] году Московскую консерваторию. Его родители — артисты Новосибирского театра. Там, в театре, протекало его детство…

В 1922 году в Московской консерватории была довольно сложная обстановка. Преподавание велось по старым, дореволюционным программам, перестройка только начиналась. А в старых программах такая специальность, как дирижирование, вообще не была предусмотрена. Предполагалось, что дирижером может быть только очень зрелый музыкант, имеющий большой опыт, снискавший авторитет у «музыкальных масс» до того, как он впервые встал за дирижерский пульт. Наличие дирижерской техники, каких-либо навыков не считалось обязательным; был бы хороший музыкант, а если не совсем складно дирижирует, то артисты к нему приспособятся…

Надо помнить также, что в ту пору в Москве, кроме Большого театра, дирижеры нигде не требовались. Симфонические концерты давал исключительно Персимфанс — очень хороший, редкостный по своему составу оркестр, который, однако же, выступал только без дирижера и далеко не всегда достаточно хорошо. Идея оркестра без дирижеров была возведена в принцип. Руководители Персимфанса (во главе с замечательным скрипачом и педагогом Л. Цейтлиным), пользовавшиеся большим влиянием в консерватории, утверждали, что в стране, свергнувшей монархию и деспотизм, дирижерская профессия должна отмереть. Для этого «отмирания» предпринимались довольно энергичные шаги. Тем более осуждалась и подвергалась самой жестокой

критике идея создания специального дирижерского класса в стенах Московской консерватории. В ту пору в консерватории довольно часто происходили дебаты о перестройке музыкального образования. В них нередко принимал участие А. Луначарский, который приезжал к нам в консерваторию и очень заинтересованно говорил о ее делах. Всемерно поддерживая Персимфанс, он в то же время говорил, что необходимо формировать «новое поколение маэстро». Такую точку зрения разделяли М. Ипполитов-Иванов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер и заведовавшая в ту пору учебной частью консерватории Н. Брюсова. И дирижерский класс был создан, сначала как «обязательный» на композиторском факультете, а с 1923 года как «специальный» («композиторский факультет» — я называю условно: тогда еще такового в консерватории не было, он возник несколько позднее).

В 1922/23 учебном году дирижерский класс («обязательный») вел Николай Андреевич Малько. Может быть, именно потому, что он был «обязательным», занятия эти в течение первого года не остались в моей памяти как нечто достаточно серьезное. На уроки приходило очень много студентов (или лучше сказать любопытных), иной раз в класс набивалось человек двадцать — двадцать пять. Кто побойчей, пробирался к пульту и пытался дирижировать, двое других играли на фортепиано в четыре руки. После нескольких тактов Малько останавливал «дебютанта» и начинал длинные тирады. Иногда поводом для них служил какой-либо неудачный жест, а иногда они возникали и без всякого повода! Малько был хорошим дирижером. Он обладал большой фантазией. Но уроки его носили вначале импровизационный характер и больше сводились к увлекательным беседам на дирижерские и всякие иные темы. Впрочем, их нельзя было назвать даже беседами, так как мы — «собеседники» — молчали и только слушали нескончаемые речи, подчас очень интересные, в зависимости от того, на какие неожиданные для него самого ассоциации попадал наш лектор. Среди посещавших класс мне запомнились Ю. Никольский, М. Квадри, Л. Оборин, В. Шебалин, Л. Половинкин, А. Малинин, И. Дубовский, А. Мутли, Л. Гинзбург.

Малько вел также и оркестровый класс. (Кстати говоря, по окончании гражданской войны заметно увеличился приток молодежи в классы духовых инструментов; среди пришедших в консерваторию прямо из армии я особенно хорошо помню молодых стройных красноармейцев А. Володина, С. Еремина и В. Щербинина). Однако же занятия проводились весьма нерегулярно, педагоги (многие из которых играли в

Персимфансе) не очень пропагандировали среди учащихся необходимость его посещения. Большой зал консерватории нельзя было использовать для оркестровых репетиций: он был отдан кинотеатру «Колосс»; только понедельники оставались для концертов Персимфанса. За весь учебный год студенческий оркестр консерватории разучил с грехом пополам только две пьесы — увертюры к операм «Ифигения в Авлиде» Глюка и «Наль и Дамаянти» Аренского.

Всего на один год хватило у Н. Малько «пороху». Выступать в Москве было негде, развернуть занятия в консерватории не позволяли обстоятельства, и в 1923 году он переехал в Петроград, где вскоре встал во главе филармонии.

А в Московской консерватории за организацию дирижерского класса взялся Константин Соломонович Сараджев. Мягкий и деликатный человек, он тем не менее действовал очень решительно и не побоялся скрестить оружие с нашими «идейными противниками».

С молодых лет Сараджев отдавал все свои силы пропаганде новой, прогрессивной музыки. В дореволюционную эпоху для этого совершенно недостаточно было быть убежденным пропагандистом. Требовалось еще и многое другое. Не было филармоний, не было государственных оркестров. Были императорские театры, отнюдь не озабоченные пропагандой нового, и была частная антреприза.

В Москве и Петербурге С. Кусевицкий и А. Зилоти давали интереснейшие концерты. Не жалея денег, привлекали они самых выдающихся исполнителей, включали в программы самых видных современных композиторов (предпочтительно не новичков). Я эти концерты помню. Но все это в основном для «знати», для верхушки буржуазного общества… Правда, для учащейся молодежи устраивали платные генеральные репетиции.

Великолепный мастер, ученик Никиша, Сараджев выступал и в этих «великосветских» концертах, но душой стремился к другому. Он от природы был музыкантом демократического направления, таким и остался до последних своих дней. Его влекла пропаганда музыки в народе, он искал талантливых композиторов среди тех молодых людей, которые либо не осмеливались даже приблизиться к особняку Кусевицкого или А. Зилоти со своими партитурами, либо пытались сделать это, но их партитуры были отвергнуты. Среди таких молодых, никому не известных композиторов, которыми Сараджев увлекся после первого же знакомства, оставшись затем всю жизнь их горячим пропагандистом, были Прокофьев и Мясковский. Именно Сараджев был первым исполнителем их симфонических

сочинений. (Конечно, Прокофьев никогда не был робким, но отвергнутым и непризнанным ему случалось быть, особенно в первую пору своей деятельности, что, впрочем, его нисколько не обескураживало).

В те годы дирижер, задумав выступить с какой-либо новой полюбившейся ему симфонией, делал это на свой риск и страх: придет публика, раскупит билеты— значит, удача. В ином случае — кричи караул и ищи, как рассчитаться с кредиторами, финансировавшими тебя. Был ли так называемый «художественный успех» или нет, для кредиторов не играло никакой роли.

Сараджев не имел личных средств и, каждый раз замышляя новый концерт, должен был изыскивать их самыми сложными путями.

И вот такой человек пришел к нам в консерваторию в 1923 году, чтобы организовать специальный дирижерский класс.

Прежде всего, он совершенно не испугался воинствующих противников дирижерского класса и в первом же открытом бою без всякого труда их победил. Когда позднее я спросил его, как он не побоялся приобрести врагов среди очень влиятельных профессоров консерватории, он не задумываясь ответил: «Дорогой мой, я этого не только никогда в жизни не боялся, но это даже не могло испортить мне настроение!» Прошло с тех пор сорок лет, но слова эти мне запомнились.

Затем Сараджев твердо заявил, что отбирает учеников, чтобы сделать из них хороших **профессиональных** дирижеров. Об этом и в помине не было у Малько, говорившего лишь о приобретении некоторых навыков дирижирования, да и это в групповом классе совершенно не достигалось.

Экзамен Сараджев вел сам, студентов отбирал очень строго и, несмотря на большой приток желающих, принял очень немногих. «Отвергнутых» он потом вызывал особо, тепло и по-дружески беседовал с каждым в отдельности, убеждая и доказывая, что новая профессия не принесет молодому музыканту больших радостей.

Требовал он прежде всего фундаментальных знаний, эластичности музыкального мышления, остроты слуха, способности быстро решать разные комбинации, связанные с перегруппировками транспонирующих инструментов, чтения в ключах (в том числе и старинной хоровой литературы). Сам он время от времени садился за фортепиано и наигрывал какие-нибудь «цитаты», быстро переходя от одной к другой, а если под рукой оказывалась скрипка, то же самое с большой легкостью делал и на скрипке (что не удивительно, так как Сараджев учился

у Гржимали и в свое время был отличным скрипачом).

Но главное начиналось, когда молодой дирижер, пройдя все эти предварительные испытания, становился за пульт. Тут Сараджев вонзался в него острым взглядом и следил, как мне тогда казалось, больше за лицом, чем за руками (сейчас-то я понимаю, почему!). Мы — поступавшие — ожидали, что он будет особенно придирчив именно к жесту. Профессиональные дирижеры того времени, особенно ученики Никиша, обладали жестом исключительным по своему разнообразию и выразительности. Монотонное однообразие взмаха, которое сейчас считается простительным, тогда было совершенно недопустимым. Но Сараджев искал в своих учениках не этого. Позднее он нам говорил: «Этому-то я вас научу, можете не волноваться. Но вот если в глазах, в лице я вижу только свидетеля, сопровождающего музыку, дело серьезнее. Нет самых необходимых свойств руководителя — увлеченного и увлекающего других».

Итак, Сараджев отобрал очень немногих. Отобранным он сказал: «Если только вы будете серьезно заниматься, можете не сомневаться, что вы станете очень хорошими, знающими свое дело дирижерами».

Сараджев сдержал свое слово. Среди его первых учеников были Л. Гинзбург, М. Троицкий (рано умерший очень талантливый музыкант), М. Паверман, М. Шорин (впоследствии в течение многих лет главный хормейстер Большого театра) и я. Несколько позднее в классе появились В. Смирнов и С. Цвейфель. Может быть, я кого-нибудь забыл…

Сараджев с каждым занимался по индивидуальной программе. Мы проходили классику, но он говорил и о современных сочинениях и с недоумением смотрел на нас, если оказывалось, что мы их не знаем. А как нам было их знать? Концертов устраивалось мало, и новая музыка очень редко попадала в программы. В нотной библиотеке консерватории новых партитур не было; кроме того, партитуры из библиотек на руки никому не выдавались. Чтобы выучить партитуру, надо было сидеть в нотной библиотеке и стараться воспринять музыку внутренним слухом. К счастью, тогда там царила полная тишина. Ходили неслышными шагами, произносили приглушенным шепотом только самые необходимые слова, было уважение, пиетет и к этому учреждению, и, может быть, к тем невидимым теням, которые сокрыты за собранными здесь бесценными сокровищами…

Сейчас почему-то ничего этого нет. Выдача нот идет бойко. Будущие артисты и музыкальные ученые торопливо входят, на

ходу обмениваясь репликами о текущих жизненных заботах, будущие дирижеры, получив ценные партитуры, поспешно расчерчивают их вкривь и вкось цветными карандашами. Душу, сердце, которые вложил в это сочинение композитор, стремившийся, быть может, как-то раздвинуть философские рамки своей эпохи — ничего этого искать не нужно. Все ясно после первых же пяти минут, все видимые контуры легко очерчиваются разноцветным грифелем…

Добавлю, что музыкальное издательство у нас тогда только создавалось. Купить партитуру было почти невозможно, разве уж что-то уцелело из дореволюционных изданий либо попало к букинистам; их тогда было множество, иной раз они совершенно не понимали, что именно из нот представляло ценность. Случалось «в развале» наткнуться на какую-нибудь замечательную партитуру и купить её чуть ли не на вес. Трудно приходилось будущим дирижерам без радио, телевидения и долгоиграющих пластинок… Впрочем, радио уже существовало. Надев наушники и терпеливо колдуя над детекторным приемником, можно было напасть на какую-нибудь радиопередачу из центральной широковещательной(!) студии, помещавшейся в бывшей частной квартире на четвертом этаже жилого дома на Никольской улице (ныне ул. 25 Октября). Прошу простить, что слишком отвлекаюсь от темы, но не могу не вспомнить и эту студию и передачи, которые не имели никаких предварительных программ и всецело зависели от того, каких артистов удастся заполучить на сегодняшний вечер. Ангажировали артистов обычно лекторы, занимавшиеся музыкально-просветительской работой: С. Чемоданов, С. Богуславский и Г. Поляновский. Я нередко принимал участие в этих концертах и как пианист, и как дирижер, и не могу не помянуть теплыми словами всех троих, в особенности Г. Поляновского. В той же «широковещательной» студии я имел счастье познакомиться с В. Маяковским, с особенной страстью относившимся ко всем видам радиопропаганды…

Итак, Сараджев отобрал учеников, и мы увидели, как он решал вопрос о том, кого надо учить дирижерскому ремеслу. Не знаю, чем это объяснить, но даже среди отвергнутых Сараджевым не было ни одного, кто вызывал бы сомнение своей недостаточной музыкальной подготовленностью. Музыкальное образование тогда не имело широких масштабов, студентов в консерватории было во много раз меньше, чем сейчас. Почти все остальные музыкально-педагогические заведения представляли собой маленькие школы, в недавнем прошлом частные (на этом фоне всегда выделялось музыкальное училище Гнесиных, куда

устремлялась самая талантливая молодежь). Те, кто посвящали себя музыке, знали, что нужно очень много и самоотреченно работать, приобрести большие знания, чтобы иметь право называться музыкантом, если, конечно, это не прихоть и не забава (до революции бывали и такие).

Об этом я совсем недавно думал, сидя в Московской консерватории на вступительном экзамене по дирижерской специальности. Молодой человек, окончивший Харьковское музыкальное училище по классу баяна, очень бойко продирижировал первой частью Четвертой симфонии Бетховена. В последующем разговоре с ним выяснилось, что он имеет самое смутное представление о последующих частях этой симфонии, почти совершенно не знает других симфоний ни Бетховена, ни иных классиков. В инструментовке познания тоже очень слабые. Я не мог сдержать любопытства и спросил, что толкнуло его на такой странный шаг: имея столь скудную подготовку, посвятить себя столь сложной специальности, да еще пытаться держать экзамен в аспирантуру? Ответ его был малоутешительным для нашей профессии, которую, к сожалению, многие, даже достаточно образованные музыканты считают наиболее доступной.

Видимо, еще раз придется вернуться к вопросу, кого учить дирижировать, но я спешу коснуться второго вопроса, как учить, тем более что Сараджев не делал из этого никакой тайны и разговаривал со своими учениками с предельной откровенностью.

Это аксиома, что для того, чтобы научиться играть на скрипке, чтобы научиться петь, нужно каждый день играть на скрипке, каждый день петь и т. д. Но что нужно делать каждый день для того, чтобы научиться дирижировать? Дирижировать? Где? Если ты встал за пульт и руководишь оркестром (безразлично, каким), значит, ты это уже как-то умеешь. Где же ты этому научился? Если же ты этому не учился, то что ты за сумасшедший, что пытаешься делать то, чего не умеешь, да еще перед десятками устремленных на тебя глаз?

Казалось бы, логично, что если, с одной стороны, большая группа студентов обучается в оркестровом классе навыкам игры в оркестре, а с другой — небольшая группа учится дирижировать, то, связав эти два процесса, можно было бы обогатить опытом обе группы. Но, к сожалению, именно это невозможно, так как неопытный оркестр требует опытного дирижера, а неопытный дирижер хотя и приобретает «почву» и извлечет громадную пользу из любого оркестра, все же в студенческом коллективе окажется в наиболее затруднительном положении.

Сараджев не скрывал от нас, что наши первые практические

шаги неизбежно породят затруднения, многие из которых совершенно невозможно предусмотреть. Но он обещал, что каждый из нас, его учеников, выйдя за пульт, будет хорошо знать, что делать руками. Эго уже очень много! Кроме того, он подробно и с присущей ему горячностью рассказывал нам, как, находясь за пультом, нужно учиться слушать не только внешние контуры звучания, но и проникать вглубь; как разграничивать тембры, бороться с акустическими феноменами; как удерживать внутренним слухом уже отзвучавшее, чтоб затем поправить ошибку, неточность интонации, одним словом, рассказывал все то, что мы теперь сами хорошо знаем, но что тогда для нас, начинающих дирижеров, было совершенно новой сферой, вызывающей и любопытство, и восторг.

Сараджев занимался с нами не только ремеслом. Он требовал больших обобщений. Он любил споры. Ученик, который во всем с ним соглашался, был, по его мнению, плохой ученик. Один из нас, видимо с провокационными намерениями, высказал как-то недоумение, почему у Бетховена между Пятой и Седьмой симфониями оказалась Шестая, совсем иного плана, иных целеустремлений. Сараджев вскипел. «Вы не понимаете всей глубины, всех гигантских идей, заложенных в этой симфонии! Вы станете дирижером, может быть, хорошо продирижируете Пятой, Седьмой, Восьмой и Девятой симфониями, но еще очень нескоро отважитесь взяться за Шестую! А если отважитесь, то попомните наш разговор!»

Когда в 1947 году мы с Сараджевым увиделись в Ленинграде, он был моим дорогим гостем на премьере «Дуэньи» Прокофьева в Театре им. С. М. Кирова (конечно, он приехал специально из Еревана!). Я ему этот разговор «попомнил». Спорить, конечно, уже было не о чем. Он задумался и сказал: «А ведь и у Шостаковича между Пятой и Седьмой есть Шестая». Было совершенно ясно, что он имеет в виду…

Итак, оркестра для занятий не было. Мы штудировали партитуры с нашим профессором, он быстро перебегал от одной подробности к другой, спешил обратить наше внимание на то, что неопытный глаз не мог разглядеть, тут же задавал несколько вопросов (всегда в быстром, взволнованном темпе), с недоумением поднимал глаза, если мы мешкали с ответом. Затем мы становились за пульт, находившийся между двумя роялями (так это делается в дирижерских классах и сейчас), и дирижировали, причем в четыре руки играли по переложению, а то и по партитуре сами же студенты. В помощь нам приходил молодой пианист, талантливейший музыкант, ученик К. Игумнова А. Дьяков, впоследствии профессор Московской

консерватории. Случайно в гражданскую войну в Севастополе Сараджев увидел мальчика, поразившего его своим талантом. Это и был Дьяков, при содействии Сараджева поступивший в Московскую консерваторию. Он погиб, уйдя добровольцем на фронт в Великую Отечественную войну…

Да, мы хорошо играли, и, говоря это, я хочу подчеркнуть мое горячее убеждение, что дирижер должен вполне владеть фортепиано. На фортепиано должен играть каждый музыкант, но дирижер — гораздо лучше, свободнее и умнее, чем каждый.

Я окончил консерваторию по классу фортепиано у А. Гедике. Редкий по своей душевной красоте человек, он был превосходный пианист, прекрасный композитор, выдающийся органист. От своих учеников он требовал не только хорошо выученных уроков. Как музыкант, владеющий громадными знаниями, он требовал и от учеников таких же знаний. Он был не против того, что я посещал дирижерский класс; к тому же я продолжал с увлечением заниматься фортепиано. Именно ему я обязан тем, что не только хорошо владею инструментом, но с самых юных лет приучен к чтению партитур, к транспортировке. Он давал мне одновременно партитуры Палестрины и Вагнера, Баха и Скрябина. Над этими партитурами после уроков мы с ним просиживали часами. Преодолевая робость, я должен был после беглого просмотра играть эти партитуры на фортепиано…

В 1924 году К. Сараджева пригласили руководить очень хорошим самодеятельным симфоническим оркестром, состоявшим из ученых-любителей музыки. Константин Соломонович взял на себя эту «нагрузку», не скрывая, что в данном случае его особенно привлекает возможность постоянной практики для учеников.

А в декабре 1927 года я впервые продирижировал оперой. Это была «Хованщина» — консерваторский студенческий спектакль. Поставил его В. Нардов, родной брат О. Книппер-Чеховой, артист Большого театра, тонкий художник, умный и очень знающий педагог. Для студентов этот спектакль являлся выпускным экзаменом. Шел он в Большом зале. В ту пору оперные спектакли консерватории давались только два — три раза, к концу учебного года. Не было оперной студии, не было постоянной оперной практики. Это, конечно, плохо. Но зато к моменту выпуска спектакля мобилизовалась вся консерватория, выпускная постановка являлась событием, привлекавшим широкое общественное мнение. Спектакли не носили будничного характера, не находились на отлете (как это имеет место сейчас). Это, конечно, было очень хорошо!

Еще до этого спектакля меня очень влекло в оперу. С

замиранием сердца я переступал порог Большого театра (иногда для того, чтобы проникнуть в зал, приходилось прибегать к не вполне «корректным» приемам, но что делать!). Не жалел времени для занятий с молодыми артистами, это занятия приносили обоюдную пользу. Проигрывал клавиры, стараясь при этом петь все вокальные партии (какое счастье, что тогда еще пластинки были редкостью).

А в 1928 году, против всяких моих ожиданий, К. Игумнов, тогда директор консерватории, сказал, что меня захотел привлечь к работе в качестве дирижера К. Станиславский. И вот с осени я начал работать в молодом еще оперном театре, душой которого был Константин Сергеевич. С тех пор и по настоящее время я работаю в опере.

В оперном театре прошла вся моя жизнь, причем нередко я находился в таких условиях, что именно на мне всецело лежала ответственность за театр и за творческие судьбы его солистов и коллективов. Естественно, что я всегда был очень озабочен тем, чтоб найти правильные пути и понять, что является главным в развитии современного музыкального театра. На эту тему время от времени вспыхивают дискуссии; заинтересованные театральные деятели высказывают самые разнообразные точки зрения, многие из них очень интересны и увлекательны. Однако же руководителю театра мало высказать свою точку зрения — надо её проводить в жизнь! Именно поэтому зачастую оказывается, что дирижера — руководителя театра— труднее всего убедить в вещах, казалось бы, самых очевидных. За минувшие десятилетия сколько упреков получили театры в неповоротливости, в недостаточном интересе к советской опере. Многие из них несомненно справедливы, однако…

Какие советские оперы должен ставить театр и какие не должен?

Совершенно неприемлема точка зрения, утверждающая, что если опера не делает сборов, значит, она плохая. Почему так не говорят о симфонии, о квартете! Опера — более массовый вид искусства, но не каждая опера способна вызвать сенсацию. Отсутствие такого свойства никак её не компрометирует. С другой стороны, можно поставить очень сенсационную оперу и «заработать» на ней большой успех, а у художника все-таки совесть нечиста: не сделал он хорошего дела. Примеров и первого и второго порядка в практике советского музыкального театра было немало. Не буду перечислять удач: они вызывали искреннюю радость, о них заслуженно много говорилось и продолжает говориться и сейчас, хотя многие из них уже отошли в прошлое.

О неудачах, правда, тоже много говорилось, но вспомнить их всегда поучительно. Казалось бы, для советской оперы существует самая благоприятная обстановка: театры поощряются и всячески побуждаются к этой работе, композиторские организации свои отчеты начинают с перечисления написанных и пишущихся опер как с главного козыря (к сожалению, слишком велика разница между произведениями, пригодными для отчетов, и произведениями, приемлемыми для постановки), но на сцене новые интересные оперы появляются редко. Беда в том, что над советской оперой долго тяготел шаблон, мешавший её нормальному развитию. Требовались массовость, грандиозные ансамбли и финалы, решение в одном спектакле многих проблем, стопроцентная во всех деталях историческая достоверность и т. п.

Но если раньше иной раз шаблон композиторам и театрам представлялся законом, то сейчас плохую роль играет наша собственная инертность. А тем временем очень многие талантливые композиторы оказываются вне этого жанра — шаблон их отталкивает, а в театральной практике он продолжает царствовать почти безраздельно…

Так каким же все-таки должен быть сегодняшний музыкальный театр? Над этим вопросом меня приучил или, точнее, принудил думать Станиславский, когда я в 1928 году пришел к нему в театр. Вопрос этот не покидает меня с тех пор. И я еще не нашел на него исчерпывающего ответа.

Расцвет классического русского оперного театра был примерно семьдесят— шестьдесят лет назад. Вернуть театр к этому состоянию — и расцвет его обеспечен? Величайшее заблуждение! На эту удочку попадались и продолжают попадаться многие театральные руководители. Спасибо К. Станиславскому, а также Вл. Немировичу-Данченко (с ним я меньше встречался), что они всю свою жизнь были пропагандистами нового, верили в то, что является смелым поиском, действовали без пугливой оглядки на старое, хотя им-то как раз можно было в старом черпать до бесконечности, настолько богатой была вся их активная творческая жизнь, начиная с самых молодых лет.

Я много говорил о Станиславском в 1963 году, когда отмечалось столетие со дня его рождения. Не буду ничего повторять, позволю себе сделать лишь некоторые умозаключения.

Станиславский обожал оперу. С юности он мечтал стать оперным певцом. Его артистическая практика началась с водевилей, в которых, как известно, большое место занимают куплеты.

Какую же оперу знал Станиславский? И из истории, и из его

рассказов нам известно, что в пору его детства и юности большим успехом пользовалась итальянская опера. Русская опера тогда работала в условиях борьбы и постоянной конкуренции с гастролировавшими итальянцами. Сам Станиславский увлеченно рассказывал об итальянской опере, называл имена «звезд», помня до мельчайших подробностей все нюансы и вокальные приемы, свойственные той или иной знаменитости.

Правда, Станиславский говорил, что историю музыкального театра надо разбить на два периода — до и после Шаляпина. Но это не влияло на его горячую увлеченность итальянцами. Когда мы с ним ставили «Севильского цирюльника», он, конечно, не мог знать на память нового перевода, сделанного по его заказу для этой постановки поэтом П. Антокольским, но, показывая и напевая иной раз довольно большие отрывки, всегда произносил итальянский текст, не скрывая удовольствия.

Однако же, отдавая должное итальянцам и периоду их расцвета на русской сцене, Станиславский внушал нам, молодежи, с которой он создавал новый театр, что оперное искусство должно сделать гигантский скачок или же оно безнадежно устареет. От нас, музыкантов, он не требовал никакого компромисса, доказательством этому может. служить хотя бы то, что с ним великолепно, в полном творческом единении работал В. Сук, который, как и Станиславский, вообще никогда не был склонен к компромиссам, а тем более в ту пору, когда каждому из них было около 70 лет.

Слушая итальянскую оперу в 1963 году в Италии и в 1974 году в Москве, я не мог не связать своих впечатлений с уроками Станиславского, со всем ходом его мыслей, который мне стал сейчас особенно понятен. Конечно, и итальянский театр не стоит на месте во многом, не говоря уже о вокальном мастерстве и о музыкальной дисциплине. В лучших спектаклях весь ансамбль у них подчинен единой задаче музыкально-драматургической выразительности. Это как раз то, к чему стремился Станиславский. Он всегда призывал к тому, чтобы вокальное мастерство было не целью, а средством. Он был пламенным пропагандистом именно такого мастерства.

Думается, что простительны ассоциации; возникавшие у меня, когда я слушал итальянцев, а также попытка посмотреть на сегодняшний итальянский оперный театр глазами Станиславского. Особенно взволновал меня спектакль «Богема» под управлением Караяна. Я не рецензент и не собираюсь давать отчет о спектакле. Но я много раз дирижировал «Богемой», неоднократно возвращался к этой постановке и, что особенно важно, много дирижировал этой оперой в период работы у

Станиславского (постановка была сделана до моего прихода в театр, но я участвовал в последующих занятиях Станиславского).

Я хочу провести некоторые любопытные параллели. Что было у итальянцев? Замечательные певцы, превосходный оркестр, потрясающий дирижер. Уже одно это, казалось бы, должно положить спектакль Станиславского на обе лопатки. У Станиславского ничего это не было (правда, оркестр в конце двадцатых годов в театре Станиславского был великолепен). Караян ведет сложнейшую партитуру Пуччини так, что никакие трудности совершенно не ощущаются, музыкальная мысль течет с предельной пластичностью. Нет никаких швов. Музыкальный материал, порой приобретающий довольно пестрый характер, ни на мгновение не теряет своей единой драматической направленности. И этого не было у Станиславского. Мы так не умели (не Станиславский в этом виноват; ему бы нисколько не мешало, если бы мы вели спектакль так, как Караян, и даже еще лучше). Но что же было у Станиславского? Первое — атмосфера молодости, безраздельно царящая на сцене. Есть она в партитуре Пуччини? Есть! Была она у итальянцев? Не была! Второе — различные, ярко, каждый по-своему очерченные характеры — Мими, Рудольф, Мюзетта, Марсель, Шонар, Коллен, Бенуа. Как тщательно, как любовно работал Станиславский над каждым из этих персонажей, добиваясь, чтобы ни одно слово, ни один звук не были произнесены вне характера, вне внутреннего образа героя! Правда заключается в том, что каждый из этих маленьких людей, несмотря на жизненные неудачи, сохраняет способность к большим, высоким чувствам, сохраняет оптимизм, жизнерадостность.

Не хочется обижать итальянцев, уж очень они хорошо пели, но маленькие герои партитуры Пуччини, которым так редко улыбалось счастье, как мне кажется, оказались в конфликте с большими героями прославленной итальянской труппы, которым счастье сопутствует постоянно и которые это свое благополучие принесли на сцену, не оставив его за кулисами (разумеется, это не их недоброе намерение — надо слишком много работать, надо, чтобы умный глаз все время следил, предостерегал от всяких наигранных, фальшивых чувств). Наконец, у Станиславского были совершенно ошеломляющие контрасты между бурным весельем, вне которого молодежь, несмотря на все невзгоды, просто жить не может, и внезапно возникающими трагическими положениями. Станиславский говорил, что Пуччини не только композитор и драматург, но и режиссер.

В подтверждение этого Станиславский указывал на изумительное мастерство и режиссерское чутье автора, так умело

чередовавшего комедийные и трагические положения. Комедийные сцены Станиславский доводил до предельного накала. Настоящее, неподдельное веселье жило не только на сцене. Оно заражало весь зал. Когда после этого появлялась Мюзетта, испуганно восклицающая: «Здесь Мими, здесь Мими!», — а за ней задыхающаяся, умирающая Мими (её вносил Рудольф на руках, правда, может быть, в ущерб спокойному дыханию в последнем дуэте, до которого, впрочем, у него еще изрядное количество пауз), то этот внезапный контраст, мгновенно замершее веселье, тревога на лицах, дыхание смерти, проникшее в эту незатейливую мансарду под крышей, — все это производило ошеломляющее впечатление.

Этого контраста я совершенно не ощутил у итальянцев. Я не увидел ни веселья, ни бедной мансарды (вместо неё громадный салон во всю сцену, за который не только нечем платить этой компании, не имеющей ни гроша за душой, но владельцем которого не мог быть папаша Бенуа). Была прекрасная певица, очень трогательная Мими (она немножко переигрывала; положения, в которые она попадает, сами по себе не могут не вызвать сочувствия у слушателя-зрителя. Не надо в этом отношении на него нажимать). Был замечательный вокалист Раймонди — Рудольф. Было очень много хорошего, об этом я говорил выше.

Я далек от мысли порочить итальянцев; они показали прекрасные спектакли и дали нам очень хороший урок.

Но, думая о том, каким должен быть музыкальный театр сегодня, я не могу не связать своих впечатлений со взглядами Станиславского, с теми перспективами, которые он имел в виду для будущего, с его отдельными изумительными находками. Когда критики говорят, что в судьбе «Богемы» Пуччини сыграло громадную роль то, что её коснулась рука Г. Малера, А. Тосканини и сейчас Г. Караяна, я, конечно, с ними полностью согласен. Но напрасно критики не помнят о той роли, которую сыграл, в частности, в судьбе этой оперы великий Станиславский. Ибо он создал благороднейший спектакль глубокой, возвышенной правды. Я убежден, что во имя этой правды Пуччини и написал свою прекрасную партитуру.

Увы! Если есть пластинки Тосканини (которые нас потрясают), записи спектаклей Караяна, то ни нынешнее, ни будущее поколения никогда не будут знать постановки Станиславского. И это несмотря на то, что сохранились еще люди, которые помнят этот спектакль во всех подробностях. Гальванизация умерших спектаклей — дело безнадежное. Станиславский сам никогда не повторял того, что им однажды

уже было сделано. После удачно сыгранного спектакля он предостерегал: играя в следующий раз, заставьте себя отрешиться от всего, что вами было сыграно вчера. Живите заново. Бойтесь вчерашнего.

Золотые слова! Как они помогают! Казалось бы: сегодня было хорошо, значит, все найдено и на сегодня, и на завтра, и все последующие исполнения. Ничего подобного! То, что было найдено сегодня, завтра уже неприемлемо. Ищи заново с еще большими усилиями, с еще большим воодушевлением, иначе соскользнешь на штамп и — капут! Я сейчас напомнил некоторые положения теории Станиславского, многим, вероятно, хорошо известной. Но свои, иной раз не очень сложные теоретические положения Станиславский умел внушать ученикам на всю жизнь, добивался, чтоб они попадали в наиболее чувствительную точку.

Итак, говоря о том, каким же должен быть музыкальный театр сегодня, мы видим, что итальянцы все же не пришли к тому, о чем мечтал и к чему шел в свое время Станиславский. Но к чести итальянцев надо сказать, что они не оказались в прямом противоречии с идеями Станиславского (я имею в виду не только «Богему»). А их горячность, взволнованность, полное отсутствие равнодушия, «нейтральности» в значительной степени возмещают возникающее иной раз отсутствие глубокой жизненной правды, о чем я говорил выше. Во всяком случае, у итальянцев в каждом спектакле было чем блеснуть, чем взволновать, увлечь, ошеломить, потрясти зрителя-слушателя. А у нас как?

Я не хочу говорить о часто весьма безрадостной репертуарно-организационной практике. Наша пресса не раз касалась этой темы. Вероятно, не раз еще придется к ней возвращаться. Но даже если привести внутренне-организационную жизнь театра в образцовое состояние, то это не решит вопроса о том, каким же должен быть музыкальный театр сегодня.

Между тем многие сегодняшние спектакли напоминают мне остроумное определение С. Самосуда, назвавшего некоторые оперные театры страны музеями, из которых вынесли ценности; остались лишь импозантные помещения и таблички с надписями.

Я хочу воспользоваться своим правом на воспоминания и вернуться к опере Римского-Корсакова «Царская невеста», которой Станиславский открыл свой оперный театр. Этот спектакль потрясал беспредельной выразительностью. Несмотря на отдаленность эпохи, Станиславский насытил его правдивыми, жизненными эмоциями, сделав каждого героя волнующим, близким, дорогим сердцу зрителя. Впрочем, все это слова. Рассказать о том, какой это был спектакль, просто невозможно. Я им дирижировал много раз и — стыдно сознаться — мало

понимал, какое это сокровище. Дирижерский угол зрения особый. Можно с пульта не увидеть красоты великолепных чертогов, возведенных художником, не оценить эффектных мизансцен. Но речь не об этом. Не какими-либо особо мудреными мизансценами ценен этот спектакль Станиславского. Он сам говорил, что мизансцены не играют решающей роли (он говорил: «не играют никакой роли», то есть не имеют никакого значения, но его легко можно было опровергнуть, к тому же он и не сопротивлялся).

Потрясающей была сила, с которой Станиславский проникал во внутренний мир актера (для каждого нужно было искать новый, лишь для данного случая возможный прием), помогал рождению живого, глубоко человечного образа. Помню квартет из второго акта. Как вспыхивала Марфа, увидев Лыкова, о котором она перед этим так много рассказывала и которого так ждала! Как загорался Лыков, как он был по-юношески влюблен! Каким по-отечески добрым, простым, сердечным был Собакин! (Для того, чтобы ко всему этому прийти, Станиславский год, а случалось и не один, работал с актерами — ежедневно по шесть часов).

Да, тогда я не понимал, какое сокровище в моих руках, потому что казалось— иначе и невозможно. Все было так естественно, так по-человечески душевно.

Но если я этого не понимал тогда, то хорошо понял сейчас, сравнительно недавно слушая «Царскую невесту» в Большом театре и в Оперной студии консерватории. Это была всего лишь какая-то мертвая, безжизненная оболочка. Все обозначенные в партитуре звуки извлекаются, более или менее соблюдены метрономические указания автора, мизансцены не противоречат ремаркам, иными словами, все правильно. Но актеры не видят и не слышат друг друга, идет соревнование на громкость, нет живых естественных чувств, все как-то приподнято, патетично, но не по-человечески. Это, может быть, приемлемо, допустим, для «Валькирии» (хотя я убежден, что и там Станиславский раскрыл бы подлинные, правдивые чувства), но до чего же это далеко от «Царской невесты», где чувства выражены в музыке с такой задушевностью, непосредственностью!

Сколько раз мне хотелось пойти к директору Большого театра и сказать: «Все это убийственно. В прекрасной опере Римского-Корсакова заложены ошеломляющие ценности, но исполнители проходят мимо них, иной раз вовсе даже не подозревая, как много в этой партитуре богатств, находящихся под верхним, „нейтральным“ слоем. Я все эти богатства знаю, знаю, где находятся все эти бесценные клады. Дайте мне возможность, и я сразу их обнаружу».

Но всякий раз я останавливался. А что я, собственно, знаю?

Знаю, как работал над этой оперой Станиславский? Но это мне мало поможет. Все равно надо начинать с самого начала, невозможно сразу прийти к результату, от этого Станиславский не раз предостерегал. Значит, надо все искать заново, забыв о том, что уже найдено. С кем искать! С великолепными, первоклассными, прославленными артистами, с теми, у кого уже давно все найдено? Как искать? Два года по шесть часов? Но это утопия, это абсолютно нереально. Да и нет у меня таких сил, и не вооружен я так, как был вооружен Станиславский. К тому же очень больно и горько искать то, что уже однажды было найдено и теперь потеряно.

Лучше уж взять что-то новое и искать сообща с актерами, с исполнителями то, что еще никем из нас не было найдено.

Хочу коснуться одной эволюции, которая мне кажется закономерной для музыкального театра и которая многими оспаривается. Я имею в виду огромный арсенал средств выразительности, которыми располагает музыкальный театр. Это очень важная проблема, я неизбежно должен буду не раз к ней возвращаться. Сейчас я коснусь лишь одной её стороны. Поскольку мне дозволено связывать затрагиваемые вопросы с моей биографией, скажу так.

Когда я работал в театре Станиславского, меня очень не устраивал сравнительно небольшой масштаб: мала сцена, мал хор, мал оркестр. Ведь в Большом театре всего этого больше, думал я, а там, где больше, там и лучше. Затем я работал в ленинградских театрах.

Много лет я дирижирую в Большом театре, а последние годы и в Кремлевском Дворце съездов. Громаднейший зал, громадная сцена. Но как это трудно для оперы, как сложно создать на большой сцене иллюзию массы, даже заняв большое количество народа! Тут просто какое-то колдовство: чем больше вы выпускаете на сцену людей, тем менее заполненной она кажется (меня очень не порадовал бульвар во второй картине «Богемы» в постановке «Ла Скала», с громадным количеством статистов, которые прогуливались на сцене; у Пуччини ничего этого нет, а кое-как растрафареченная художником и никак не организованная толпа изрядно мешала течению музыкальной мысли и развивающимся событиям).

Мне кажется не случайным, что Рихард Штраус в поздний период творчества, а также наши современники — Бриттен, Стравинский — в своих театральных партитурах избегают больших составов. Сегодняшний музыкальный театр требует гибкости, эластичности, подвижности. Раньше принято было на сцене ворочать большими массами. Но вспомним, с каким трудом

они ворочались, как сложен был процесс режиссерской лепки и как мало это сверхмощное количество дает и в смысле звучания, и в чисто внешнем отношении. Убежден, что поиски должны вестись в направлении новых оригинальных форм, позволяющих с количественно небольшими средствами добиваться предельной музыкально-драматической выразительности. Таким мне представляется оперное искусство в будущем. По этому пути уже пошли многие передовые композиторы.

Нынешний год [1966.— *Е.Г.*] завершает столетие Московской консерватории. Знаменательная дата! Особенно радостна она для тех, кто помнит свою alma mater значительно более молодой.

Я стал студентом консерватории, когда ей было всего пятьдесят три. В 1927 году я был на последнем курсе и участвовал в праздновании её шестидесятилетия. Тогда были даны три торжественных концерта, чтобы хоть отчасти показать лицо консерватории.

Некоторые имена того времени и до сих пор нисколько не померкли, хотя людей этих уже давно нет среди нас; другие стали забываться, порой незаслуженно — ничего не поделаешь! Сейчас, празднуя столетие, хочется вспомнить и тех и других.

Тогда во главе консерватории стоял К. Н. Игумнов. Рядом с ним были А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, М. М. Ипполитов-Иванов, Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский, С. Н. Василенко, Н. С. Голованов, К. С. Сараджев, Л. М. Цейтлин, А. И. Ямпольский, Б. О. Сибор, Д. С. Крейн, А. А. Брандуков, С. М. Козолупов, Г. Э. Конюс, Б. Л. Яворский, М. В. Иванов-Борецкий, Н. Я. Брюсова, В. М. Беляев, П. А. Ламм, Н. А. Гарбузов, Н. М. Данилин, II. Г. Чесноков, Н. Г. Райский, М. А. Дейша-Сионицкая, Э. Гондольфи, М. В. Владимирова, В. М. Блажевич, Ф. Ф. Эккерт, В. Н. Цыбин, К. М. Купинский. Незадолго до юбилея умерли выдающиеся музыканты и педагоги — Г. Л. Катуар и К. А. Кипп.

Здесь я назвал только общеизвестные имена, да и то не все. Но и кроме них, в Московской консерватории работали замечательные педагоги, вкладывавшие душу в воспитание молодых музыкантов. Среди них назову П. Д. Крылова (преподававшего гармонию и инструментовку), В. М. Металлова, читавшего интересные лекции по истории древнерусской музыки, а также пианистов В. А. Зиринга, В. А. Аргамакона, И II. Куншинникоиа.

Московская консерватория готовит к своему столетнему юбилею специальное издание, в котором, вероятно, отдаст должное всем своим выдающимся деятелям, я же только хотел

показать, в какой среде формировались музыканты моего поколения.

1927 год был моим последним годом в консерватории. Передо мной, как и перед моими сверстниками, сам собой возникал вопрос: что же будет дальше? Вероятно, и сегодня над этим приходится задумываться каждому студенту накануне выпуска. Но сейчас работают специальные комиссии, которые распределяют, размещают, увещевают и т. д. Тогда ничего этого не было. Ректор поздравлял с окончанием: одних воодушевленно, других более сдержанно; говорил несколько напутственных слов, и на этом все кончалось. Редким, очень редким счастливчикам удавалось остаться в консерватории на каком-нибудь самом скромном преподавательском амплуа. Куда же было деваться нам, дирижерам? И кому заявить: я дирижер, о чем имею диплом консерватории, на основании которого прошу предоставить мне возможность приложить свои силы, согласно приобретенной специальности?

Один из моих товарищей, энергичный и инициативный, придумал такой ход: летом на курортах выступают симфонические оркестры; эти оркестры формируются только для летнего сезона (так было), и на этот срок для них ангажируются дирижеры. Пойдем и предложим свои услуги в качестве «летних» дирижеров. Нас не остановило то, что эти оркестры выступают два раза в день, что в течение месяца должно быть дано 24–25 только вечерних концертов, программа которых на три четверти состояла, как правило, из произведений легкой музыки, которой мы в консерватории не проходили, что почти все концерты даются без репетиций. Сейчас все это ушло в прошлое, но когда-то это было именно так.

Итак, пойдем и потребуем, чтоб нам дали эти летние сезоны. Потребуем! Но у кого? Оркестры выступают на курортах, курорты находятся в ведении Наркомздрава. И вот мы в приемной у наркома здравоохранения Николая Александровича Семашко. Николай Александрович принял нас удивительно тепло. Он сердечно с нами разговаривал, не жалея времени, хотя, казалось бы, какое дело наркому здравоохранения до молодых дирижеров? Позднее, работая в Театре им. Станиславского, я ближе познакомился с Николаем Александровичем и смог убедиться в его исключительной чуткости; он всеми силами поддерживал талантливую молодежь во всех сферах науки и искусства, и многие, наверное, до сих пор вспоминают добрым словом этого выдающегося человека.

Однако же «сезон» не состоялся (и слава богу!), потому что это было связано также и с очень сложными организационными

обязанностями, с которыми мы тогда вряд ли бы справились.

Итак, куда идти, где для тебя раскроются двери? Филармонии тогда были только в Москве и в Ленинграде, но Московская филармония своего оркестра не имела, а для симфонических концертов от случая к случаю приглашала оркестр Большого театра. Регулярные симфонические концерты давал Персимфанс. Но там играли без дирижера, к тому же с филармонией он связан не был и являлся самостоятельной концертной организацией. Оперных театров насчитывалось очень мало, гораздо меньше, чем сейчас. Немногие оперные театры, работавшие в наиболее крупных городах, уже были обеспечены хорошими дирижерами.

Сейчас несколько иная картина. Филармоний и оперных театров куда больше! Но беда в другом — для этих театров не хватает хороших дирижеров. А если в театре не будет хорошего дирижера, то и театр вскоре неминуемо перестанет быть хорошим. Между тем существуют различные точки зрения на то, что же такое хороший оперный дирижер? Поэтому, мне кажется, будет полезно, если я немного поразмышляю на эту тему.

Разумеется, я отнюдь не претендую на непогрешимость своего мнения, хотя опорой мне служит не только мой сорокалетний опыт, но и опыт тех выдающихся дирижеров, с которыми я близко соприкасался.

На состоявшейся не так давно вокальной конференции, а также и в ряде выступлений в прессе дирижеры объявляются ответственными за снижение вокальной культуры, за то, что в театрах нет или почти нет выдающихся певцов. Это очень тяжелое обвинение, и, поскольку высказано оно было многими, по всей вероятности, в этом и есть какая-то истина. Между тем никто из дирижеров на это не ответил, и осталось неясным, в чем мы действительно виноваты, а в чем, возможно, и не виноваты. Выяснить это тем более важно, что певцы, которые не прогрессируют в своем мастерстве, с радостью подхватывают подобные высказывания и всю вину за свою неудачно сложившуюся творческую жизнь охотно перекладывают на плечи дирижеров. (Правда, певцы-неудачники во все времена видели в дирижерах своих главных губителей; тем не менее вопрос сейчас стоит более остро, чем когда-либо).

Хочу быть объективным и скажу, что действительно дирижерам не уйти от ответственности за сложившееся положение. Требовательность к певцам со стороны дирижеров в последние годы значительно снижена. Это самое главное. Сейчас исполнителями первых партий (в том числе и в Большом театре) сплошь и рядом оказываются певцы, которых дирижеры прошлого

поколения к этим партиям даже близко бы не подпустили. Конечно, отчасти это связано с «болезнями роста»— оперных театров нынче много, и хороших певцов не хватает так же, как и хороших дирижеров. Но это только отчасти, многое же находит почву в том безразличии дирижера, которое сейчас проявляется при формировании составов спектаклей, даже премьер. Ведь дирижер вправе заявить, что артиста такого-то он не выпустит в ответственной партии. Более того, это его долг. Конечно, возникает конфликт. Но конфликты были всегда, и в конце концов от них только выигрывали и театр и зрители.

Но это только одна сторона вопроса. Вторая — несколько сложнее. Она касается взаимоотношений дирижера с исполнителями. Не с теми общепризнанными, выдающимися артистами, которых так немного и с которыми рад выступить каждый дирижер. Нет, я имею в виду тех, кто еще только начинает свой путь и смотрит на вас со сцены испуганными глазами, но кто и вашими, и, конечно, главным образом собственными усилиями должен в недалеком будущем расположить зрителя, увлечь, заставить о себе заговорить. Здесь не во всем можно опираться на опыт предшествующих поколений, потому что в театр приходит не только новое поколение артистов и дирижеров; вместе с ними меняется и поколение зрителей. Я, например, убежден, что если взять какой-нибудь из лучших наших оперных театров в эпоху его прошлого расцвета и показать спектакль того времени сегодняшнему зрителю, он может остаться совершенно равнодушным. Каждому времени свое.

Но в вопросе формирования артиста в театре нам очень должен помочь опыт наших предшественников. Потому что раньше в 20, 30, даже 40-х годах было так: дирижер не имел дела с пятьюдесятью или восемьюдесятью артистами. Он избирал немногих. Тех, в кого очень верил. Но с ними он работал. Работа заключалась в том, что прежде всего он этим артистам давал петь (тогда назначение состава спектакля всецело зависело от дирижера).

Но при этом дирижер ставил высокие требования и в музыкальном и в чисто вокальном отношениях, и эти требования должны были выполняться совершенно неукоснительно. Кроме того, они непрерывно повышались. Дирижер должен дать артисту точный срок на освоение новой партии и следить, чтоб этот срок не был чрезмерно ускоренным. Дирижер должен развивать в певце чувство музыкальной сознательности, музыкальной дисциплины.

Ведь вокальное мастерство является производным от музыкального. Быть хорошим вокалистом, но слабым музыкантом

нельзя, потому что не может быть ничего хорошего в вокальном искусстве, созданном не на музыкальной основе. Поэтому совершенно оправдано пристрастие дирижеров к музыкальным певцам (странно даже звучит «музыкальный певец», но ведь есть же у нас певцы немузыкальные, и мы их терпим!). Конечно, одной музыкальности недостаточно, нужно еще иметь природные вокальные данные, владеть мастерством. Но музыка, музыкальность остается основой основ. Я так подчеркиваю потому, что эта истина стала забываться, в том числе уважаемыми профессорами-вокалистами. А уж если нет выдающихся певцов, то есть певцов с выдающимися вокальными данными, то тем законченнее, тем совершеннее должно быть музыкальное исполнение, тем безупречнее должен быть ансамбль, иначе что же останется?

Однако же я продолжаю считать наибольшей удачей дирижера, если ему удалось заставить публику увлечься и полюбить исполнителя, вчера еще никому не известного. Это гораздо больше, чем хорошо продирижировать новой постановкой. Более того, постановку, в которой не открылся какой-нибудь новый артист или не заставил воспринять себя по-новому кто-либо из артистов известных, можно считать в какой-то мере зряшной, «холостой», не вполне состоявшейся. Потому что нигде нет такой благоприятной почвы для роста молодого артиста, как при новой постановке, когда в творческих поисках находится не только дебютант, но и дирижер, и режиссер, и более опытные партнеры, когда много репетиций, встреч с оркестром.

Но в этой обстановке, молодой артист, не зевай! Справляйся с нарастающим темпом работы, с новыми сложными задачами, с общей неизбежно нервозной обстановкой, а иначе можешь легко «слететь с круга»! Ушибы будут очень чувствительными, и оправишься от них нескоро! А винить некого. Но как не ошибиться, как угадать в молодом, сегодня еще ничего из себя не представляющем артисте богатые перспективы, как определить этих избранных, чтобы потом самоотверженно работать с ними? Тут дирижеру нужны талант, чутье и подлинная заинтересованность. Надо оставить в стороне и высокое звание и высокое положение.

Строгость и требовательность еще далеко не все. С каждым артистом надо уметь установить контакт, который продолжал бы действовать, когда артист окажется на сцене в окружении партнеров, хора и множества других людей (их во время спектакля на сцене не видно, но на репетиции они составляют довольно ощутимое «звено»). Добавлю еще, что внимание, особенно молодого исполнителя, раздвоено, потому что в зале

находится режиссер (а то два или три) и неизвестно еще, будет ли он достаточно великодушен, чтобы понять, как трудно сейчас молодому артисту, впервые попавшему в столь сложную обстановку. Таким великодушным режиссером может оказаться далеко не каждый. Дебютант должен быть начеку, чтобы не пострадать от удара, нанесенного «с тыла». Ведь музыкально и вокально все может быть хорошо, и контакт с дирижером, так долго и трудно устанавливавшийся, найден, но исполнитель будет «приговорен» за пренебрежение к постановочным указаниям (и неизвестно, сможет ли дирижер его спасти). Аргументы негативного порядка в таких случаях оказываются гораздо более убедительными, чем то немногое, что может сказать дирижер в его защиту. Надо быть: справедливым, возможна и обратная картина, когда режиссер не может спасти от нападок дирижера артиста с многообещающими данными, но досадившего ему своими музыкальными погрешностями. Но раз уж я дирижер, то я и выступаю с позиций дирижера, оставляя за режиссерами полное право со мной полемизировать.

Здесь придется напомнить о некоторых истинах, которые в музыкальных театрах, к сожалению, начали забываться. И дирижер и режиссер являются воплотителями музыкального замысла. Дирижер находится в более счастливом положении, потому что в его руках партитура, на страницах которой автором указано все, до мельчайших подробностей. Режиссер тоже пользуется этой партитурой, но для него в ней почти нет прямых указаний. Ему приходится на основании этой партитуры строить свою постановочную концепцию, более чем на три четверти основанную на догадках, домыслах, на привлечении литературных, исторических и иных материалов, на его собственном восприятии музыки. Таким образом, режиссерская разработка, сколь бы продумана она ни была, сколь бы верно и точно ни соответствовала музыкальному замыслу композитора, все же является «надстройкой», а «базисом» остается авторская партитура. И дирижер и режиссер прежде всего должны заботиться о «базисе» и только после этого о «надстройке». Причем дирижер должен заботиться о «надстройке» не в меньшей степени. Но никак не уйти от того, что при постановке оперы налицо две партитуры: одна — партитура композитора, которая живет и будет жить в веках; другая — партитура режиссера, созданная только для данной постановки, пригодная только на один раз и, случается, отмирающая раньше, чем перестал существовать сам спектакль (ведь часто бывает, что старый состав исполнителей изменился, режиссер потерял интерес к своей работе или перешел в другой театр, а спектакль продолжает идти

и идти, причем режиссерский замысел в самом «вольном изложении» передается помощниками режиссера в третьей или четвертой инстанции). А оркестр! Знает ли он что-нибудь о режиссерской партитуре? Как правило, ровно ничего. Между тем оркестр — это главное оружие композитора; он создает всю эмоциональную основу спектакля; то сливаясь с вокальным звучанием, то контрастируя с ним, оркестр обогащает буквально каждую певческую строчку. Но чего стоит самое тонкое и изысканное оркестровое звучание, если исполнение артистами своих партий не свободно от дефектов? С каким горьким чувством читаешь рецензии, в которых сначала дается отрицательная оценка певцам, а затем превозносится оркестр во главе с выдающимся дирижером таким-то! Более тяжелого удара этому «выдающемуся» дирижеру просто нельзя нанести!

Итак, чувство музыкальной ответственности должно прививаться молодому артисту в первую очередь. Но что такое чувство музыкальной ответственности? Некоторые дирижеры (довольно многие) говорят молодому артисту: «Вы только не заигрывайтесь, смотрите на меня, и все будет в порядке». Если бы вопрос решался столь просто, мы бы имели гораздо больше первоклассных артистов. Чувство музыкальной сознательности и музыкальной дисциплины не может появиться в результате даже самого энергичного однократного внушения. Оно должно формироваться в ту пору, когда артист начинает приобретать первые профессиональные навыки. Этому должно уделяться гораздо больше внимания во всех специальных классах консерватории.

И здесь я решаюсь, несмотря на столетний юбилей и мое постоянное чувство благодарности к Московской консерватории, сделать ей один упрек. Не в том, конечно, что консерватория не обеспечивает театры необходимыми кадрами; это она как раз делает, и большое ей за это спасибо. А в том, что певцы, окончившие консерваторию и, следовательно, получившие высшее музыкальное образование, нередко именно в музыкальном отношении являются наиболее беспомощными. Это особенно непростительно, потому что при консерваториях существуют оперные студии с оркестрами и хорами, со штатами специальных педагогов, единственной целью которых является воспитание будущих артистов оперы! К сожалению, эти студии работают оторванно от театров и до некоторой степени бесконтрольно. В молодых артистах не только не воспитывается чувство музыкальной ответственности, но — что еще хуже — прививается дурной вкус и скверные штампы. С этим они и приходят в театр. Не всегда, конечно, но, случается, нередко.

Когда я учился, в Московской консерватории оперной студии не было и спектакли ставились гораздо реже, но осуществляли постановки лучшие дирижеры и режиссеры Большого театра, требовательность была предельно высокой. Каждая консерваторская постановка выдвигала новую плеяду молодых артистов, которые, получив такую школу, очень легко затем осваивались со сценой Большого театра.

Но дело не только в оперных студиях. У современной музыкальной молодежи редко можно встретить трепетное, благоговейное отношение к музыке. И в самом деле, перед чем тут благоговеть, если за полтинник можно иметь пластинку с записью величайших произведений искусства в самом безукоризненном исполнении! Эту пластинку можно прокручивать в любой момент, параллельно слушая по радио спортивные новости, да еще разговаривая с кем-нибудь по телефону. Электрозвучание вторглось в нашу «святая святых» и со скоростью 33 1/2 оборота в минуту свергло Музыку с её пьедестала, бросив ее к ногам каждого. Зачем иметь внутренний слух, зачем кропотливо, такт за тактом расшифровывать сложную траспонировку. Запустил раз-другой пластинку, кое-как запомнил контуры партитуры, и — готово, новая пьеса уже в репертуаре.

Я говорю только об учащейся музыкальной молодежи (конечно, не о всей), потому что ни пластинки, ни радио ни в какой степени не уменьшили интереса слушателей к живому музыкальному исполнению. В этом нетрудно убедиться хотя бы потому, что в Москве теперь ежедневно даются концерты во многих, всегда переполненных залах. К Большому залу консерватории иногда подойти бывает страшно, а улица Герцена, когда-то тихая Большая Никитская, просто неприспособлена к такому скоплению людей.

В Ленинградской филармонии за билетами становятся с ночи. Непоколебимо стоят люди на улице Бродского, невзирая на ненастье. В этой очереди жаждущих удовлетворить свою непреодолимую потребность в музыке вы увидите и молодых и пожилых. На каком же высоком пьедестале стоит для них музыка, какие высокие чувства она у них вызывает! Почему же мы так мало заботимся о том, чтобы музыка вызывала такие же высокие чувства у будущих артистов музыкального театра, почему словно даже поощряем в них и излишнюю самоуверенность, и сознание своей исключительности, и — что самое плохое — иной раз просто безответственное отношение к своей профессии? Театры в этом так же виноваты, как консерватории, если не больше.

Конечно, это великое счастье, что у нас артисты поставлены в такие условия (я имею в виду Большой и некоторые другие

академические театры), когда им только нужно ждать своей очереди на получение квартиры, высокой ставки и других поощрений. Но снижение при этом требовательности, отсутствие художественной дисциплины рождает у многих «иждивенческие» настроения, привычку считать, что за них несет ответственность кто-то другой. Если я плохо пою, в этом виноваты дирижеры, если я почти вовсе ничего не пою, виноват заведующий труппой, он меня за что-то невзлюбил. А звание, квартиру, оклад и все прочее мне пожалуйте, это мне положено, остальное — ваше дело. Проходит немного времени, и весь цикл повторяется с начала, только уже на более «высоком» уровне. Это может соответствовать творческим успехам, а может и не соответствовать; здесь действует определенный автоматизм, чему в немалой степени способствует сложившаяся на сегодня структура театров. Я, может быть, немного преувеличил, но, к сожалению, очень немного. Подобная инерция не может не тормозить творческий рост как отдельных исполнителей, так и оперных театров в целом.

Мне думается, что несмотря на крайнюю потребность в хороших голосах, принимать артистов в труппу следует гораздо осмотрительнее и только убедившись, что вокальное искусство артиста зиждется на прочной музыкальной основе.

Два года тому назад я провел несколько месяцев в Лейпциге, работал в его превосходном оперном театре и попутно наблюдал жизнь других оперных театров Германской Демократической Республики. Не все там хорошо, кое в чем они нам уступают. Но многое чрезвычайно поучительно и могло бы принести пользу нашей практике. Прежде всего радует бережливое отношение ко времени. Все репетиции и спевки рассчитаны так, что ни один артист напрасно не теряет ни минуты. Исполнители избавлены от утомительного присутствия на репетициях, когда заняты другие певцы, а ты сидишь, мало надеясь, что до тебя дойдет очередь. Мне кажется, такая постановка дела в принципе правильна. Артист должен быть в курсе того, что делается в спектакле, как репетируют его партнеры. Но его воля — присутствовать или не присутствовать на репетиции, на которую он не вызван. Это гораздо лучше, чем принудительное сидение на репетициях, в которых ты заведомо не будешь занят.

Вопрос музыкальной подготовки там всецело на личной ответственности артиста. Если он партии не знает, поет с ошибками, он просто отстраняется от работы и больше уже включен в неё не будет. О занятиях с концертмейстером артист должен позаботиться сам, и получить урок он может не всегда — концертмейстеров немного, и они заняты в основном

репетициями, а не уроками. На каждую постановку назначается строго два состава (не больше!), которые обязаны обеспечить все репетиции и спектакли. В день спектакля артисты от репетиций не освобождаются. (Артистка Урсула Бреме, например, днем репетировала «Канавку» из «Пиковой дамы», а вечером пела «Саломею» Штрауса. Это не было исключительным случаем, это было вполне в порядке вещей).

У каждого артиста, даже у исполнителя небольшой партии, в руках клавир. Туда вносятся все подробности, сообщаемые дирижером. Кроме того, во время репетиции артист следит по клавиру за пением партнера. Нюансы, акценты, все другие детали, обозначенные в клавире, выполняются с большой тщательностью, причем дирижеру незачем обращать внимание артиста на все эти подробности. Артист безупречно знает партию, речь может идти только об интерпретации.

Режиссер (который с такой же тщательностью и бережностью относится к музыкальному тексту) может предложить артисту сложную мизансцену; он никогда не услышит возражения. Удобна или неудобна исполнителю эта мизансцена, он будет молчать и приложит все старания, чтобы справиться с задачей.

При всем том в труппе нет выдающихся голосов; все голоса примерно одного, довольно среднего качества, манера пения сходная, что может быть хорошо, но чувствуется какая-то нивелировка, «обезличка», что уже явно не так хорошо. Конечно, просто замечательно, превосходно, что вы не услышите в спектакле какой-нибудь неожиданной ферматы, возникшей вопреки элементарной музыкальной логике, только потому, что нота хорошо вдруг «поставилась» (мы же такими ферматами довольно часто мучаем слушателей). Правда, иной раз в Лейпциге меня занимал вопрос: почему такая фермата не может возникнуть — потому ли, что здесь царит высокая музыкальная культура, или также и потому, что певцы «застрахованы» от особо удачных нот — все ноты «среднего стандарта», нет ни удачных, ни неудачных.

Необходимо сказать несколько слов и об оперных дирижерах, работу которых я наблюдал во время пребывания в ГДР.

Прежде всего я еще раз убедился в истине, которая всегда для меня была очевидна: разделение дирижеров на оперных и симфонических совершенно неоправданно. Есть дирижеры хорошие и дирижеры плохие; больше никаких отличий нет. Буду говорить только о хороших, которых тоже не так много. В Лейпциге, как и в других крупных городах, дирижер, как правило, одновременно возглавляет оперный театр и симфонический оркестр. Это не только считается нормой. Такое положение

рассматривается как наиболее благоприятное для того, чтобы процветали театр и филармония. Оговорюсь тут же, режим дирижера в театре в ГДР существенно отличается от нашего. Там дирижер приходит в театр только для того, чтобы дирижировать. Новые постановки дирижер репетирует очень интенсивно, но в самый уплотненный срок, который никем и ничем не может быть нарушен. Только лишь спектакль выпущен, дирижер вспорхнул, и завтра он уже за пультом симфонического оркестра, а то, глядишь, и за пультом другого театра. Такой режим возможен, потому что в театре царит высокая музыкальная культура.

Но при всем том я не могу всецело одобрить подобную деятельность этих дирижеров, независимо от их особого режима. По причине ли того, что дирижерам часто приходится выступать с разными коллективами, а может быть, и по какой-нибудь другой причине у них нередко складывается психология гастролера, не покидающая их и за пультом тех театров, руководителями которых они являются. А эта психология связана с сознанием своей исключительности, она предполагает постоянное внимание к дирижеру со стороны исполнителей, в то время как сам дирижер может им ответить вниманием лишь отчасти. От этого в первую очередь страдают солисты, которые должны чувствовать, что дирижер за ними неотступно следит, дышит с ними одним дыханием, понимает самочувствие каждого, хорошо помнит мельчайшие извилины в партии-роли, субъективно сложившиеся для данного исполнения (их не может не быть!). Ведь артисту прежде всего нужны глаза дирижера, в них он читает все, в них черпает силы в трудный, критический момент. Если же глаза дирижера опущены в партитуру, если его взгляд равнодушен, если он ни с кем не ищет контакта, то артисту очень тяжело, будь у дирижера самые лучшие руки и самая безупречная техника. Дирижер должен как бы «побывать в шкуре певца», знать его психологию, трудности его работы. Примерно так, как если бы ему предложили спеть самому оперную партию (конечно, на память), к тому же в крайне неудобном костюме, в котором все движения затруднены и потому легко поскользнуться и упасть; поверх этого костюма навешено бутафорское оружие, на лицо наклеена борода, на голове парик и шляпа, совершенно закрывающие уши, так что плохо слышно. Находиться на одном месте нельзя. Только приспособился, чтоб услышать наиболее важные голоса оркестра, как по логике действия и воле режиссера надо идти в другой конец сцены; там уж этих голосов не услышишь, скрипки от тебя далеко, зато слышны отдельные короткие аккорды в тромбонах и литаврах. Уча партию по клавиру, я этим аккордам не придавал значения, а теперь только

их и слышу. А сколько четвертей, сколько долей такта прошло, пока я шел из одного конца сцены в другой? Что-то меня отвлекло (вероятно, лучи нескольких прожекторов, неотступно меня преследующих), и я перестал считать. Какое счастье, что есть возможность взглянуть на дирижера, чтобы понять, какая сейчас доля такта. Но дирижер далеко, взмах его на таком расстоянии мне непонятен, лицо опущено в партитуру. Скандала, видимо, еще нет, но он вот-вот может возникнуть. А действие идет, поют партнеры, поет хор, артисты хора в паузах очень ловко перешептываются. Из-за кулис с меня не сводят глаз, провожая взглядом каждое мое движение, рабочие сцены, механики, осветители, бутафоры, костюмеры, помощники режиссера и просто неизвестные люди, которых неизбежно увидишь на каждом спектакле. За сценой все время даются какие-то распоряжения. Рад бы их не слушать, мне так важно сейчас сосредоточить внимание, но, как нарочно, я как раз все слышу очень хорошо. В ложе у самой сцены сидит мой профессор пения. Он очень стар и поэтому, несмотря на близкое расстояние, в упор смотрит на меня в бинокль: ему очень важно рассмотреть положение моей гортани во время переходных нот. Пою и невольно попадаю взглядом на бинокль профессора. Успеваю рядом с профессором заметить директора театра, совершенно меня не слушающего, быстро и громко что-то говорящего в ухо моему профессору. Чувствую, что говорит он обо мне, и, вероятно, весьма неодобрительно…

Картина, которую я здесь нарисовал, возможно, несколько сгущена, но, только зная все условия сценической жизни оперного актера, дирижер может рассчитывать, что его работа, его настойчивость, требовательность и строгость приведут к успеху.

Хочу упомянуть об обстоятельстве, которое очень мешает дирижеру. Особенно оно чувствительно в Большом театре. Приведу пример из собственной практики: вместе с режиссером О. Моралевым я делал новую постановку «Царской невесты». Нам было назначено четыре Любаши (в запасе есть еще пятая), пять(!) Марф, четыре Лыкова, четыре Собакина и т. д. Это не на бумаге — все они выступили в первых пяти спектаклях. Казалось бы, хорошо, в работу вовлечено большое количество актеров. К тому же такое обилие свидетельствует о том, что труппа театра очень богата хорошими голосами. Но это самообман. Вовлечение в работу реально только на бумаге. Потому что если дирижер и режиссер должны свое время делить между столькими исполнителями, то что же достанется каждому артисту в отдельности? Только утомительное сидение на репетициях, когда

все творческие порывы неизбежно замораживаются?

Таким же самообманом является убеждение, что в театре обилие голосов. Голосов, может быть, действительно не так мало, но среди них есть всякие: есть выдающиеся, есть просто хорошие, есть и посредственные. Вместо того, чтобы отобрать два самых лучших состава и с ними создать спектакль, достойный первой сцены мира, создается довольно причудливая «смесь». Это приводит к вредной для искусства нивелировке. Актеры (в том числе и самые лучшие) перестают понимать, «кто есть кто». При таком количестве партнеров они соответственно и работают, сознавая свою личную ответственность пропорционально уменьшившейся.

Путь к большим партиям ни для кого не закрыт. Но право выступить (особенно в новом спектакле) нужно завоевать углубленной самостоятельной работой, доказав, что твое участие не снизит уровня спектакля, не нанесет ему ущерба. Конечно, сам актер этому не судья.

Очень странно, но в Большом театре установился порядок, согласно которому дирижер, режиссер и художник узнают о том, что им поручается постановка, только после того, как обнародовали приказ, одновременно утверждающий и состав руководителей, и состав исполнителей. Безусловно было бы лучше, если бы руководство театра, замышляя новый спектакль, раньше всего наметило бы дирижера, режиссера и художника, обсудило бы с ними основные принципы постановки, а затем уже, опираясь и на их мнение, давало бы приказ, утверждающий составы…

Таковы некоторые мои мысли о сложном и ответственном искусстве дирижера оперного театра. Разумеется, тема эта мной отнюдь не исчерпана. Надеюсь в ближайшем будущем снова к ней вернуться.

Большой театр поставил «Китеж». Об этом событии много говорят. Лучшие критики и музыкальные ученые вновь и вновь возвращаются к этой премьере. И хотя я этой оперой не дирижировал, если не считать отдельных сцен в концертном исполнении, я читал каждую новую статью (особенно взволновала меня статья Б. Ярустовского) с большим интересом.

Дважды начинал я подготовку этой постановки. Оба раза неожиданные обстоятельства не позволяли мне её закончить. Таким образом, эмоциональный заряд, полученный от работы над партитурой, не находил выхода. Может быть, потому так остро мое восприятие оперы сейчас?

Я никогда не идеализирую то, что было услышано когда-то и,

может быть, произвело столь ошеломляющее впечатление потому, что было услышано впервые. О спектаклях прошлой, а тем более отдаленной эпохи говорят с восхищением, утверждая, что тогда был расцвет, а сейчас падение театра. Мы все это с грустью слушаем, принимая на веру. Тем не менее, если б это было возможно, я очень хотел бы получить «командировку» в ту эпоху, посмотреть и послушать собственными ушами, что это были за спектакли. Только после этого я мог бы с жаром утверждать, что сто лет тому назад играли и пели несоизмеримо лучше, чем сейчас.

Я помню Февронию — К. Держинскую (в Москве) и Н. Белухину (в Ленинграде). Обе были прекрасными певицами, замечательными музыкантами; обе были красивы той иконописной красотой, что так подходило к этой роли; обе, правда, были очень крупными женщинами, что может быть, подходило деве Февронии несколько меньше, но тогда никто этому не придавал значения. (Считалось даже, что крупный голос не может быть заключен в тщедушной фигурке).

Я слышал И. Ершова. Начну с того, что голос у Ф. Пархоменко (который поет Кутерьму сейчас) во всяком случае не хуже. Но на этом все возможные параллели, к сожалению, кончаются. Может быть, Пархоменко знает, где у него в партии четверти, где восьмые, а где шестнадцатые. А Ершов великолепно разбирался в ладовом строе оперы, знал, какие народные песни послужили первоосновой для лейтмотива «Китежа», мог эти песни пропеть, голосом подчеркнув разницу между оригиналом и вариантом Римского-Корсакова. Он так интересно и образно раскрывал, расшифровывал музыкальную ткань оперы, что невольно заставлял себя слушать. Откуда это у него, с каким дирижером он это проходил? Ведь Ершов был всегда только оперным певцом, и голос его отнюдь не был выдающимся. Почему же он так ошеломлял, почему он так потрясал, как удалось ему, педагогу, воспитать целую плеяду интереснейших певцов-актеров? (Среди них была и недавно скончавшаяся феноменальная певица С. Преображенская, к голосу которой невозможно было привыкнуть: он всегда волновал, всегда хватал за живое. Преображенская до конца своих дней не забыла того, что получила от Ершова, хотя Ершов не был её вокальным педагогом, а только режиссером и учителем сцены в высшем значении этого слова). Ершов не был постановщиком «Китежа», но спектакль невольно строился по тому образу, который создавал певец.

Кутерьма — сложный образ. Критики и музыковеды проанализировали его достаточно полноценно и всесторонне.

Однако в последнее время, как мне кажется, слишком много говорят о том, что Кутерьма — предатель. Поэтому, вероятно, постановщики и актеры невольно лепят этот образ так, чтобы, не дай бог, не показалось, что Кутерьма хоть в чем-то хороший человек. От такого крена спектакль очень проигрывает. Я, наверно, не ошибусь, если скажу, что из всех музыкальных характеристик в операх Римского-Корсакова это самая яркая, сильная и впечатляющая. Надо уметь лишь услышать этот образ, как умел это Ершов. Его Гришка был сложен и многогранен. Часто, очень часто он вызывал сочувствие, пробуждал сердечное тепло. И Феврония не казалась чудачкой, которая вместо того, чтобы прогнать прочь этого забулдыгу, жалела его, шла ради него на риск, на жертвы. Кутерьма — Ершов был таким, что все чувства Февронии казались естественными. Такие же эмоции он пробуждал и в зрителе. Не только ставшая знаменитой ершовская фраза «Мук боюсь», но и многое другое в его интерпретации производило ошеломляющее впечатление. Незабываема, например, сцена с Февронией из третьего акта. Гриша Кутерьма только что чистосердечно покаялся в своих подлых поступках, и Феврония непосредственно восклицает: «Ой, страшно! Гришенька! Гриша, ты уж не антихрист ли?» А Кутерьма в ответ: «Что ты, что ты, где уж мне, княгинюшка! Просто я последний пьяница. Нас таких на свете много есть. Слезы пьем ковшами полными, запиваем воздыханьями». Душевные муки Кутерьмы — Ершова заражали слушателей, сложный образ его был жизненно правдив и гораздо более убедителен, чем нынешний образ предателя, выписанный будто одной черно-серой краской.

Ершов явление выдающееся. Но не могу не сказать несколько теплых слов и о другом Кутерьме — Н. Озерове — прекрасном певце и замечательном музыканте. Это был широко образованный, энергичный и преисполненный обаяния человек.

Рядом с Озеровым княжича Всеволода пел А. Богданович, превосходный вокалист, имевший университетский диплом. Широко образованными были Л. Собинов, А. Нежданова (говорить о том, что актеру нужна высокая культура — значит ломиться в открытую дверь. Но почему же так часто певцы с хорошими данными совершенно не заботятся об этой стороне своей «творческой индивидуальности»? Я вспоминаю вокалиста — с очень хорошим голосом! — который как-то сказал: «Мне бы только наладить филировочку, остальное у меня в порядке». Он безвестно пропал, хотя, может быть, «филировочку и наладил»).

Немало интересных исполнителей и в нынешней постановке Большого театра. Несомненная удача — Феврония талантливой Т. Милашкиной. Рядом с ней отчасти оказалась несколько в тени

отличнейшая певица Т. Тугаринова. Между тем она превосходный музыкант, артистка с большим вкусом. На сцене она не ждет, что на нее «нахлынет» (как очень многие!). Ее пение — всегда результат творческих поисков, углубленной самостоятельной работы. Разве это не имеет цены?

Мне кажется большой удачей театра юная, вчера еще никому не известная Г. Борисова в партии Отрока. Вот с кем стоило работать! Кстати, работы потребовалось немногим больше, чем с иным опытным актером, потому что Борисова пришла в театр хотя студенткой консерватории, но уже хорошо подготовленной певицей, умным и чутким музыкантом. Это самое главное, остальное сделают дирижер и режиссер. Борисову упрекали в плохой дикции. Неверно это! Язык «Китежа» очень красив, но в нем много трудно воспринимаемых древнеславянских оборотов. Надо прослушать оперу несколько раз, чтобы текст воспринимался достаточно рельефно. Ну как, даже при безупречной дикции, сделать понятными такие, например, слова, как «…пусто шоломя окатисто…» или «…мчатся комони ордынские…»? Нет, Борисову можно от всего сердца поздравить с большим успехом. Не случайно же она ученица Ф. Петровой, в прошлом тонкой и проникновенной исполнительницы обширного камерного репертуара, как, вероятно, не случайно Тугаринова — ученица Н. Дорлиак.

Все, кто слушал «Китеж», единогласно сходятся на том, что хор в спектакле звучит превосходно. Хормейстеры А. Рыбнов, А. Хазанов и молодой Н. Агафонников всегда предельно требовательны, а артисты хора Большого театра — великие труженики. С чувством глубокого удовлетворения я прочел одобрительный отзыв Ярустовского: «…статичные и импозантные мизансцены в данном случае вполне оправданы: они помогают лучшему звучанию хора». Как это важно, когда хор поставлен в такие условия, что он может хорошо петь, хорошо звучать! А как часто случается, что хор обвиняют в плохом пении в то время, как корень зла совсем в ином! Артисты хора, как правило, находятся на сцене в менее благоприятных условиях, чем солисты. Вторые голоса по большей части расположены сзади первых. Дирижер не всегда виден, оркестр не всегда слышен. Очень часто одна хоровая группа не слышит другую, расположенную в противоположном конце сцены. Если у хора паузы, режиссер постарается обязательно использовать эту короткую передышку, чтоб произвести перемещение и перегруппировку (может быть, и вызванные логикой сценического действия). И даже если к моменту своего вступления хор приведен в состояние покоя, хорошего пения вы все же можете не услышать. Далеко не сразу

певческий аппарат приходит в состояние покоя, медленно успокаивается дыхание, уравновешиваются какие-то нервные центры, приведенные в возбуждение… Самый характер изумительных по своему звучанию хоров «Китежа» говорит о том, что Римский-Корсаков в этой опере не предполагал частого перемещения масс. Поэтому могу вслед за Ярустовским повторить, что, поставив хоры импозантно и статично, И. Туманов тем самым правильно прочел партитуру «Китежа».

И все-таки одна претензия к постановщикам, главным образом к музыкантам, дирижерам и хормейстерам, у меня есть. Очень уж неудачно звучит песня дружинников князя Всеволода, с которой они отправляются на бой с татарами. Постепенно удаляется дружина, и песня на пятом куплете замирает вдали. У Римского-Корсакова есть точные указания: в третьем куплете «проходят за ограду», в четвертом — «за стенами», в пятом — «дальше». Кто из музыкантов моего возраста не вспомнит здесь детство, войну 1914–1917 годов, солдатскую песню, которая доносится в окна с улицы, постепенно замирая вдали… В партитуре есть ремарка: «Дружинники прощаются с женами и выходят с княжичем из города, запевая песню». Она должна быть бодрой и воинственной, но как от неё щемит сердце! Дружинники идут бодро, блестят доспехи, а ведь хор-то в миноре! И в этом вся красота! Обязательно эта песня должна затихать, замирать вдали так, чтобы щемило сердце.

Как часто бывает, что ставя оперу, мы сами себе оказываемся врагами, хотя руководят нами лучшие побуждения. Именно так, мне кажется, случилось в последней постановке «Китежа» с «Сечей». Нет никаких сомнений, что хорошо справившиеся со сложнейшей, но во многом остающейся загадочной партитурой оперы режиссер И. Туманов, художник В. Рындин и дирижер Р. Глазуп имели в виду своим решением «Сечи» приблизить её к зрителю-слушателю, сделать более понятной и впечатляющей. Правда, еще в процессе репетиций им приходилось слышать, что от зрительного воплощения «Сеча» явно проигрывает. Но, как известно, советчики в театре — величайшее зло, особенно те, которым с первого момента все ясно, — поэтому упрямство, с которым отстаивалась эта «забава» с «Сечей», вполне объяснимо. Что же случилось! Ярустовский назвал сценическое воплощение музыкальной картины горельефом. У меня же оно вызвало совсем другие ассоциации. Мне вспомнились гимназические годы, когда мы, десяти- двенадцатилетние мальчики, к торжественным дням готовили «живые картины», сюжеты которых брались по преимуществу из русской истории. Задолго до торжественного дня матери и сестры шили костюмы, мы мастерили доспехи и

бутафорское оружие, бороды и парики. В назначенный день все это одевалось и наклеивалось, принимались воинствующие позы и живая картина готова! Взрослые смотрели на нас с снисходительной улыбкой, но усердие вознаграждалось щедрыми аплодисментами.

Увы, не более чем снисходительную улыбку вызывает и горельеф в нынешнем «Китеже»: те же воинственные позы, то же усердие на лицах, та же наивность и примитивность выразительных средств.

Признаюсь, что Станиславский, утверждавший, что театр есть театр, что при закрытом занавесе зритель не слушает музыки, а только лишь ждет, пока он раскроется и возобновится действие, — не на моей стороне. Но можно ведь и не соглашаться со Станиславским, тем более, что именно на эту тему я в свое время позволял себе с ним спорить.[5]

Вероятно, можно было вместо горельефа найти для «Сечи» что-либо другое, более подходящее. Но я твердо убежден, что наилучшим вариантом было бы, если бы постановщики на эти несколько минут попросту оставили зрителя в покое, дав ему возможность насладиться гениальными страницами партитуры. Может быть, в этом случае и превосходный оркестр Большого театра играл бы «Сечу» (да и весь «Китеж») еще лучше, еще тоньше, чем сейчас.

У меня до сих пор в ушах звучит «Китеж» под управлением Сука. Я хорошо знаю нынешний оркестр Большого театра, утверждаю, что его потенциальные возможности не ниже, а выше, чем сорок лет тому назад. Сейчас оркестр просто насыщен превосходными музыкантами. И невозможно примириться с мыслью, что сегодняшнее исполнение «Китежа» для такого оркестра является потолком. В чем дело? Может быть, это мое субъективное мнение, может быть, просто я отдаю предпочтение прежнему? Я все время стремлюсь быть предельно объективным. Проблемы творческой жизни превосходного оркестра Большого театра заслуживают того, чтоб ненадолго отклониться от размышлений о «Китеже».

Выше я говорил об одной из основных причин, препятствующих творческому преуспеванию артистов, в особенности молодых. Потерян идеал. Многие артисты и музыканты смотрят на театр только как на удобную службу. Равнодушие сопровождает их, когда они переступают порог театра. И напротив, когда служба «отбыта», наступает оживление, пробуждаются какие-то интересы, но на театр они уже не работают. Нынешнее поколение музыкантов не знает, к сожалению, какая атмосфера царила на репетициях тридцать —

тридцать пять лет тому назад. Никто не давал по радио распоряжений, но никто и не переговаривался, даже шепотом. Чувство трепета охватывало каждого, переступившего порог зала. Со сцены и из оркестра льются волшебные звуки. Сердце замирает. Слушаешь с остановившимся дыханием, стараешься услышать, а по возможности, и увидеть все. Вот вступила альтовая флейта; интересно, как она выглядит, кто на ней играет. Вот М. Табаков или С. Еремин вскинул трубу — сейчас серебристое звучание вплетется еще одной нитью в разлившуюся уже по залу прекрасную музыку «Сечи». Музыкант еще не вступил, но по горящим глазам, по едва заметному движению головы видишь, что артист уже наэлектризован общим ритмом, что через мгновение звучание его инструмента не только сольется с этим ритмом, но станет его надежным фундаментом. Вдруг дирижер (у меня перед глазами В. Сук) постучал палочкой по пульту. Мгновенно все замерло, сразу же воцарилась полнейшая тишина. Никому в голову не приходит шепнуть что-либо соседу; боятся, не смеют шелохнуться. Дирижер сделал немногословное указание, назвал цифру, взмахнул палочкой, и, словно рубильником включили ток на полную мощность, сразу же, без разбега, возобновляется волшебное звучание. Вновь зал наполняется прекрасной музыкой.

Не буду описывать атмосферу, царящую ныне на репетициях. Слишком резким был бы контраст. Сейчас для распоряжений есть радио, которое своим неестественно громким звучанием парализует артистов. Сейчас дирижеру и остановить оркестр не так-то просто, и еще менее просто затем начать снова, убедившись, что остановка и все, что за ней следовало, не привлекло достаточного внимания. Сейчас зрительный зал на репетициях превращен в бульвар, где так приятно посидеть и под музыку поговорить с приятелем о своих делах (категория лиц, которым в театре в данный момент нечего делать, достаточно обширна). Я бы еще многое мог сказать о том, что «сейчас», но ведь это и без меня всем хорошо известно. Неужели мы не в состоянии возродить на репетициях и спектаклях настоящую творческую атмосферу? Может быть, лучше убрать все радиоусиления и разговаривать с артистами нормальным человеческим голосом, создавая атмосферу, при которой артист не может не дать всего, на что он только способен. Но дирижер, даже выдающийся (а считается, что сейчас таких нет) не в состоянии одними только своими усилиями добиться этого. Немаловажную роль должна сыграть и организационная сторона дела, которая сейчас в оркестре Большого театра поставлена из рук вон плохо. Для того, чтобы оркестр представлял собой

единый спаянный ансамбль, каждый артист должен обладать чувством локтя. А это возможно только в том случае, если состав оркестра неизменен, если исполнитель ежедневно встречается с одними и теми же партнерами. Квартет им. Бетховена свыше сорока лет (!) играл в одном составе и именно благодаря этому стал идеальным по сыгранности ансамблем. Мне кажется, что оркестр Большого театра должен иметь по два состава для каждой из двух сцен, на которых проходят спектакли. Так в свое время и было. А в Театре им. С. М. Кирова еще недавно было два полных состава для одной сцены. Еще же раньше были два специальных оркестра — один оперный, другой балетный, что, может быть, меиее целесообразно.

Сейчас оркестр Большого театра, ежедневно выступая на двух больших сценах, насчитывает только три состава. И эти составы неизбежно варьируются в самых разнообразных комбинациях. Ни один артист не знает, с кем рядом окажется он завтра. Можно ли говорить при этом о «чувстве локтя»? Представим себе квартет, который состоит из шести «штатных единиц». Какие-то четверо из этих шести ежедневно играют. Каковы будут творческие достижения подобного ансамбля?

Разумеется, в значительной степени спасает положение опыт, мастерство и высокая квалификация артистов оркестра Большого театра. Но ведь чем больше потенциальные возможности коллектива, тем выше должны быть требования. И в первую очередь предельно требовательными должны быть дирижеры. И если они эту требовательность снижают, то слышат вполне справедливые упреки. Между тем и дирижеры иной раз оказываются в «пиковом положении».

Показательный пример — недавняя постановка «Царской невесты». С выделенным для нее составом оркестра я провел тщательную работу, стремясь извлечь из партитуры Римского-Корсакова все, что в ней заложено. В какой-то степени мне это удалось: сужу хотя бы по отзывчивости, с которой артисты воспринимали и осуществляли мои намерения. Каково же было мое самочувствие, когда уже на втором спектакле я вдруг обнаружил, что всех этих артистов словно ветром сдуло! На их местах сидели другие, тоже очень хорошие артисты, но я с ними не работал, и им совершенно неизвестно было то, чего я добивался в течение многих репетиций. Естественно, что они смотрели на меня вопросительными, встревоженными глазами. А я должен был начинать спектакль, сейчас для меня самый дорогой, заранее зная, что нужно распрощаться со многими тонкостями исполнения, достигнутыми ценой громадных трудов. Ну куда это годится? Это не случай, не чрезвычайное событие; в

оркестре Большого театра норма, понятно, в какой-то степени вынужденная. Хуже того, почти на каждом спектакле видишь в оркестре разовых артистов, с которых вообще «взятки гладки»: пришел, отыграл в меру своих способностей и ушел.

Но и внутри самого оркестра происходят какие-то странные «приливы» и «отливы». На одном спектакле сразу три концертмейстера в группе, на другом, глядишь, — ни одного. Если рассматривать оркестр только как инструмент, «сопровождающий музыкальные номера», такая система, может быть, и приемлема. Если же стремиться к подлинным исполнительским высотам, то эта система должна быть в корне изменена. Прежде всего должен быть увеличен состав оркестра еще на одну четверть, то есть до четырех полных составов. Замечу, что это не принесет убытка, так как при такой организации оркестр может работать без выходных дней, давая по понедельникам симфонические концерты в Большом театре либо в Кремлевском Дворце съездов. В последние годы оркестр Большого театра в этом направлении совершенно не используется. А возможности его неисчерпаемы. Далеко ходить за примером не нужно: взять хотя бы балет «Весна священная» И. Стравинского. Я слышал эту замечательную партитуру у лучших оркестров мира, но ни одно не может сравниться с исполнением Большого театра (дирижеры — Г. Рождественский и А. Жюрайтис).

Но вновь вернусь к последней постановке «Китежа», к проблеме купюр, столь взволновавшей многих критиков и рецензентов.

Я помню спектакль двадцатых годов (дирижировал В. Сук) и постановку, доведенную до генеральной репетиции (также Суком) в начале 1933 года. Помню я и спектакль двадцатых годов в Ленинграде, где оперу вели два превосходных дирижера — В. Дранишников и Д. Похитонов. Помощник Э. Направника и участник первой постановки «Китежа», Похитонов, проработавший в Мариинском театре более пятидесяти лет, рассказал мне, между прочим, и даже показал в лицах, какая едкая беседа происходила между Направником и Римским-Корсаковым (в той самой комнате при сцене, которая сейчас существует в Кировском театре). Спор шел о купюрах, предложенных Направником, против которых Римский-Корсаков категорически возражал. «Если я настолько устарел, что моя музыка стала длинна и скучна, то лучше отдайте мне партитуру», — сказал тогда композитор. Тем не менее Направник купюры все-таки сделал. (Известно, что с современниками в этом отношении можно не считаться). Возможно, что в

действительности в этом споре кое-что было не совсем так. Мог забыть Похитонов, мог забыть и я. Но в том, что Направник вполне свободно обращался с музыкой своих современников, я убедился, когда в 1945 году впервые после Направника ставил «Орлеанскую Деву». Все же думается, что мы не можем следовать купюрам Направника в операх, ставших ныне классическими. В те времена постановки опер современных авторов были крайне затруднены. Денег казна отпускала мало, надо было предельно экономить на костюмах, на декорациях. И репетиционного времени было мало: одна-две недели — и играй оперу. Спектакль ставился не на годы, а всего лишь на несколько раз и затем снимался с репертуара.

Вообще в каждую эпоху по-своему относятся к проблеме купюр. Сейчас наметилась тенденция вовсе не делать купюр, что можно приветствовать. Такую, например, оперу, как «Нюренбергские мейстерзингеры» Вагнера, лет сорок тому назад и у нас, и в Германии давали с очень большими сокращениями. А сейчас «Мейстерзингеры» идут в Лейпциге без единой купюры и собирают полный зал. Зрители слушают музыку пять часов и после окончания не спешат уходить!

В Большом театре знали, конечно, что сколько купюр ни нарежь, все равно оперу «Китеж» веселой и развлекательной не сделаешь. Поэтому, мне кажется, лучше было бы решить, что идет всё. Технически Большой театр вполне мог с этим справиться. В крайнем случае после первых постановок, убедившись в непропорциональности каких-то частей, можно было бы их исключить, практически проверив — выигрывает или проигрывает от этого спектакль.

Спешу подчеркнуть: я далек от мысли о том, что купюры делались ради того, чтобы облегчить себе задачу. Постановщики и актеры в Большом театре работали с исключительной самоотверженностью.

Большинство рецензентов, с таким вниманием и так благожелательно относящихся к спектаклю, высказывались за то, что театр должен обсудить все критические замечания и на их основе провести над постановкой дополнительную работу.

Я не разделяю этой точки зрения. Критика принесла театру громадную пользу. Но едва ли целесообразно переделывать только что поставленный спектакль. Нельзя безнаказанно вынуть (или вставить) хотя бы один кирпич в доме, который уже построен, в котором уже началась жизнь. Если хочешь, чтоб постройка имела другой вид, другую направленность, начинай с фундамента. То есть начинай всю постановку снова. Мне всегда в таких случаях вспоминаются замечательные слова Д.

Шостаковича, который говорил, что очень редко возвращается к созданным ранее сочинениям, даже если с течением времени начинает видеть в них недостатки. Вместо этого он предпочитает создавать новое. Это очень мудро и в случае с «Китежем» еще более обоснованно. Потому что если классические сочинения бессмертны и живут в веках, то театральные постановки создаются на ограниченный срок. Пройдет какое-то время, и нынешняя постановка «Китежа» неизбежно устареет. Вместо нее возникнет новая, в которой не будет недостатков сегодняшнего спектакля. Вероятно, будут какие-нибудь другие недостатки, как будут и другие достоинства. Придут новые актеры, новые дирижеры, режиссеры, художники. А бессмертная партитура будет жить и жить…

«Советская музыка», 1964, № 9; 1965, № 4; 1966, № 11; 1966, № 12

Тема, волнующая многих музыкантов

Пресса весьма своевременно подняла вопрос о качестве наших оркестров. Вместе с тем хотелось бы предостеречь от намечавшейся неверной тенденции рассматривать деятельность оркестров в отрыве от деятельности дирижера. Эти две темы неразрывно связаны.

В оркестре Большого театра на протяжении ряда лет существовала такая «система» борьбы с недостатками: коллектив оркестра собирался на производственные совещания (дирижеры на них обычно не присутствовали). На этих совещаниях перечислялись недостатки работы оркестра и принимались резолюции, согласно которым во всех недостатках оказывались повинными дирижеры. Резолюции эти подшивались в соответствующую папку. Затем собирались на совещание дирижеры (без участия артистов оркестра). Обсуждались те же самые недостатки, причем доставалось, конечно, в полную силу артистам оркестра. И тоже принимались резолюции и также подшивались в соответствующую папку. Папки эти между собой не встречались, и не делалось никаких попыток диалектическим методом придти к истине путем сопоставления двух противоречивых точек зрения. Такая «система» борьбы с недостатками, конечно, очень несовершенна.

К сожалению, в ряде выступлений очень мало говорится о взаимосвязи и единой ответственности дирижера и оркестра.[6] Ссылка на Н. Голованова, как якобы виновного в некоторых недостатках наших оркестров, очень неубедительна хотя бы потому, что Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, которому Н. Голованов посвятил последние годы своей жизни, отличается как раз наибольшей гибкостью и наилучшей творческой атмосферой, благоприятствующей дирижеру во всех его поисках. Вспомним также, что студенческий оркестр Московской консерватории достиг самых больших высот именно в ту пору, когда им руководил Н. Голованов (1926–1927 гг).

Неправильно было бы пытаться утверждать, что зарубежным оркестрам свойственны какие-то особенности, чуждые нашим оркестрам. Мне тоже приходилось слышать многие зарубежные оркестры, а некоторыми из них и дирижировать. За рубежом, как и у нас, есть всякие оркестры — великолепные, хорошие, средние и плохие. Причем, если сопоставить оркестры не самые лучшие, то недостатки окажутся очень сходными: отсутствие единого принципа звукоизвлечения, форсировка, плохой строй (обычно

завышенный), непонимание стилей и т. п. А если сопоставить самые лучшие оркестры, то и достоинства их окажутся подобными. В западных странах у музыкантов имеется больше возможностей приобрести хороший духовой инструмент — там их производят; наше производство пока что находится — увы — на недостаточно высоком уровне. Но ведь даже великолепные инструменты сами не играют! Не так давно я был в Театре им. С. М. Кирова на «Спартаке». Труднейшую партию третьей трубы с виртуозным блеском и подлинной артистической свободой играл отличнейший музыкант Д. Гинецинский. Конечно, мне было интересно посмотреть, на чем же он играет, и я увидел в его руках все тот же старый, захудалый корнет-а-пистон «самоварного происхождения».

Другой пример. Это было давно, лет тридцать тому назад. В оркестре Московской филармонии появился второй фаготист Симон, недавно приехавший из Германии. Это был всесьма почтенный мужчина, не скрывавший своего пренебрежения к нашим музыкальным традициям. Фагот у него был самый великолепный, последней, наисовершеннейшей конструкции, с добавочными клапанами, с какими-то особенными шнурочками и колечками; все это помещалось в роскошнейшем футляре. В антрактах вокруг Симона всегда толпились любопытные, которым он показывал, как диковинку, свой инструмент. Но это в антрактах. А на репетициях и концертах? Спрашиваю у Александра Ивановича Орлова: «Вы слышите второй фагот?» Он отвечает: «Ни одной ноты, а вы?» — «Я тоже ни одной ноты». В конце концов вывел его на чистую воду Н. Голованов, и г-ну Симону пришлось убираться восвояси. А фагот у него, вероятно, был очень хороший.

Итак, хороший музыкант плюс хороший инструмент. Но и это еще не все. Качество оркестра в целом далеко не всегда является прямым следствием качества и достоинства музыкантов, его составляющих. Тут необходимо коснуться некоторых вопросов дирижерского мастерства.

Мне думается, что многие из нас, дирижеров, недооценивают своей роли в художественном воспитании оркестра. Обычно мы ограничиваемся задачей подчинения коллектива своему художественному замыслу. Но вторая задача — сделать каждого артиста соавтором этого замысла, вместе с дирижером активно за него борющимся — эта задача обычно остается в стороне. А если вспомнить лучших дирижеров, которых приходилось слышать, то именно этим они покоряли и оркестр, и слушателей.

Чем это достигается? Длинными речами на репетициях? Отнюдь нет. Мы знаем, что лучшие дирижеры как раз бывают

очень немногословны. Напротив, если дирижеру удается молча подчинить исполнителей своему замыслу, если дирижер понятен и убедителен, не прибегая к словам, здесь несомненно больше мастерства.

Абсурдна точка зрения, согласно которой оркестр — клавиатура, а дирижер— пианист. Клавиша — это мертвый механизм; артист оркестра — художник, которому свойственны определенные, только ему одному присущие индивидуальные черты. Познать эти черты в каждом из ста человек, составляющих оркестр, расположить их к исполняемому произведению, к автору так, чтобы каждый горел желанием отдать исполнению все свои лучшие артистические чувства, — вот это дирижерское мастерство!

Как хорошо играет оркестр на первой репетиции, когда только протягиваются эти невидимые ниточки от дирижера к каждому пульту! И как легко эти нити оборвать, если сразу начать придираться к мелочам, принять недовольный тон, поучать! Однажды оборванные, они уже не восстанавливаются, и на смену приходит «сосуществование» — «без божества, без вдохновенья!»

Как трудно и как интересно проникнуть в глубь оркестра, которым дирижируешь, прощупать его до самого дна. И артисты оркестра, если ты их увлек, пытаются глубже узнать себя. Вот произошла какая-то ошибка, а дирижер не остановил, не сказал ни слова, даже не сделал никакой гримасы. Что же, он не услышал? Но ошибка была слишком очевидна. Значит, вернее всего, поберег воцарившуюся атмосферу, не захотел её разрушить.

Между тем многие дирижеры (и наши, и зарубежные) считают своим святым долгом возможно больше разговаривать и возможно чаще останавливать оркестр.

Если дирижер и оркестр без слов хорошо понимают друг друга, то каждая остановка становится событием: что-то случилось, из-за чего дирижеру вдруг пришлось прервать звучание и заговорить. Все настораживаются, каждый старается услышать, лучше понять, что говорит дирижер. А дирижер сказал очень немногое, но мысль его понятна всем и, будучи претворенной в жизнь, сразу преображает звучание, раскрывает какие-то новые красоты. Произошел качественный скачок. Оркестр стал лучше, не таким, каков он в свои обычные оркестровые будни.

А вот другая картина. Дирижер говорит много, без запинок, без пауз. Речь его льется, как морской прибой, монотонно, бесстрастно. Слушают его не все, а только самые добросовестные

и самые наивные. Остальные «соблюдают нейтралитет»— сидят и молча отбывают службу. К тому же слушать и необязательно: мысли, высказываемые дирижером, очень сложны и очень запутанны. А если вслушаться в звучание оркестра, поискать какие существенные качественные изменения произошли в результате речей дирижера, то их, по большей части, и не обнаружишь.

Требования дирижера только в том случае убедительны, если дирижер, изложив их на репетиции, обладает достаточной техникой, чтоб подтвердить эти требования и на концерте, вполне ясно выразив их жестом, мимикой. Сколько бывает случаев, когда дирижер на репетиции чего-то настойчиво, добивается, а на концерте его и не поймешь: то ж он сам забыл о своих требованиях, то ли впоследствии отказался от них. А может быть по-прежнему их бережет, но ничего этого нельзя прочесть ни в его глазах, ни в жесте.

Как важно для музыканта, хорошо исполнившего соло, получить от дирижера хотя бы беглый взгляд одобрения. Так — увы! — бывает далеко не всегда. Иной раз более чутким оказывается сидящий рядом товарищ, которому передалось волнение и артистическое самочувствие соседа перед ответственным соло. Товарищ кивнет головой, шепчет какое-то ободряющее слово. А солист еще не вполне пришел в себя, он старается внутренним слухом проверить только что сыгранное, оценить звучание. На дирижера он иной раз и не взглянет, зная, что этот дирижер не из тех, на лице которого можно прочесть радость по поводу хорошо исполненного соло. Дирижер показал вступление и после этого перешел к «очередным операциям», мало интересуясь тем, что последовало за этим вступлением, а иногда совершенно не слыша.

Зато, если соло сыграно неудачно, если произошел какой-нибудь ляпсус, тут дирижер дает волю своему гневу! Он строит гримасы, бросает грозные взгляды, шепчет какие-то проклятия! Конечно, если артист оркестра разговаривал до самого вступления (так бывает), а затем оказалось, что у него в руках не тот кларнет или что он не заметил шести диезов в ключе, в подобном случае трудно сохранить равновесие. Но бывает, что не удалась фраза — это может случиться с самым лучшим художником. Он и сам, что называется, казнится, а дирижер еще посыпает соль на раны, тем самым совершенно парализуя хорошего музыканта. Помню концерты Кусевицкого, Сука. Я был еще мальчишкой и в случае какого-либо «происшествия» беззастенчиво заглядывал им в лицо. Ни разу ни тот, ни другой не доставили мне удовольствия, сделав гримасу. Лицо всегда

сохраняло полную непроницаемость. Имело ли место последующие объяснения за кулисами, я не знаю.

Мы хорошо помним репетиции Вячеслава Сука, Оскара Фрида. Ни тот, ни другой не старались быть приятными, снисходительными, требования их были категорическими и неукоснительными. Но эта требовательность, непримиримость согревали творческую атмосферу; после каждого повторения какого-нибудь фрагмента (а эти повторения иногда бывали бесконечны) слышалось новое, более интересное, более яркое звучание, артисты оркестра горели желанием выполнить требование дирижера, потому что реально ощущали, как преображается исполнение. Происходило это потому, что дирижер прямо шел к цели (которая, разумеется, ему была совершенно ясна), обращался не к оркестру «вообще», а конкретно к определенным исполнителям, безошибочно находил решающее звено, легко прощупывал и слабые места, и очаги, в которых может вспыхнуть пламя подлинного творческого горения. Немного времени прошло с начала репетиции, а атмосфера уже совершенно иная, все трудности легко преодолеваются, один за другим исчезают недостатки, считавшиеся в данном оркестре органическими и неизменно ему присущими.

Дирижеру такого порядка много ли надо репетиций? Совсем немного. Три-четыре, а не шесть-восемь, как говорит М. Тэриан. Это большой недостаток, недостаток многих дирижеров, наших и зарубежных: мы разучились быстро работать. Время не ценится.

Беречь время, репетировать с наибольшей продуктивностью — это не только вопрос производительности труда и экономии государственных средств, это также и необходимое условие создания творческой атмосферы. Здесь надо прямо сказать, что если мы, дирижеры, утратили это мастерство, то оно утрачено и многими нашими оркестрами. Чтение с листа (то есть конечно, не чтение по складам, а исполнение) иным оркестрам совершенно недоступно. Нередко задержки происходят по невниманию, небрежности или неспособности одного какого-нибудь артиста, причем, явления эти в порядке вещей, никого не выводят из себя. [7]

Вопросы строя — это, в конечном счете, вопросы «чистоплотности» самих артистов. Нам нужны лучшие инструменты, но и на наших нынешних инструментах возможен лучший строй.

В оркестре Ленинградской филармонии очень хороший строй, а инструменты далеко не у всех безукоризненны. Замечательный музыкант, первый кларнетист Ленинградской

филармонии В. Генслер (к сожалению, из-за болезни рук преждевременно ушедший из оркестра) не только великолепно играл сам, но и очень умно следил за группой, создавая атмосферу нетерпимости к каждой неточной ноте.

Хочу поделиться одним интересным, дающим возможность рассмотреть качества наших оркестров «в динамике».

В 1927 году в концерте с оркестром Ленинградской филармонии (в ту пору в Ленинграде был только один симфонический оркестр), я дирижировал симфонической поэмой Сен-Санса «Фаэтон».

До сих пор отлично помню, как приходилось преодолевать технические трудности: многое игралось откровенно фальшиво, о чем я по молодости лет иной раз даже стеснялся заявить. Пьеса эта осталась в моей памяти, как очень трудная для оркестра.

В 1957 году, то есть спустя тридцать лет, я включил эту же пьесу в программу со вторым оркестром Ленинградской филармонии. На этот раз технические трудности преодолевались с поразительной легкостью; при первом же чтении все пассажи, все трудные в интонационном отношении ходы были безупречно сыграны. Известно, что второй ленинградский оркестр является первоклассным коллективом; но мне думается, что можно сделать и более далеко идущий вывод, что оркестры нынешнего поколения значительно сильнее.

Хотя оркестр — инструмент темперированный, ощущение ладового тяготения все же имеет огромное значение для чистоты строя. При хорошо настроенных чистых интервалах — унисонах, квартах, квинтах, октавах (это достигается сравнительно легко) бывает, что аккорды не строят именно в силу недооценки роли ладового тяготения. Обязанность концертмейстера — настроить оркестр. Но разве настроить *«ля»* — это настроить оркестр?[8]

Концертмейстеры оркестра Ленинградской филармонии И. Шпильберг и С. Шак во внерепетиционное время проводят большую работу с группами духовых инструментов, добиваясь безупречного строя не «вообще», а конкретно, применительно к предстоящим программам. Все критические места проходятся с особой тщательностью. Концертмейстеры струнных групп также проводят с ними регулярные занятия во внерепетиционное время. Для этого есть специальные фойе и классы. Оперативная группа художественного совета оркестра, возглавляемая арфисткой Е. Синицыной, придирчиво спрашивает дирижера после каждого концерта, чем он остался неудовлетворен, причем одними комплиментами тут не отделаешься, приходится с полной откровенностью говорить о недостатках, как бы незначительны они ни были, говорить не для протокола, а для того, чтоб на этих

недостатках сконцентрировали внимание исполнители, в них повинные.

Ничего этого нет, к сожалению, в Госоркестре СССР, да он и не располагает для такой работы необходимыми помещениями. А ведь в Госоркестре не меньше выдающихся музыкантов, чем в оркестре Ленинградской филармонии. Достаточно назвать. А. Петрова, И. Жука, А. Штарка, Н. Харьковского, А. Янкелевича, В. Базилевского и многих других.

Но, независимо от помещений и прочих условий, атмосфера нетерпимости к недостаткам должна существовать в каждом оркестре, поддерживаться она должна и дирижером, и самим коллективом. Концертмейстеры здесь должны быть первыми помощниками, строгими и придирчивыми руководителями своих групп. Встречаются подчас «нейтральные» концертмейстеры. Хотят они того или не хотят, концертмейстеры уклоняются от самого ответственного участка своей работы.

Очень верно говорят о том, что в консерваториях студентам недостаточно прививается любовь к игре в оркестре. Но ведь ясно, что влечение, интерес к оркестру возникает не от лекций и убеждений, а от того, что студент на примере своего педагога видит, каким прекрасным и тонким художником можно быть, играя в оркестре. И особенно хорошо, если студент по окончании или еще в годы учебы имеет возможность играть в оркестре рядом со своим профессором.

Какой это замечательный дар, если профессор может сообщить студенту не только технические навыки, но и качество своего звука! Таким необыкновенным даром обладали профессора С. Розанов, А. Васильев, ныне продолжающие работать М. Буяновский, В. Генслер, А. Усов, Ю. Ягудин, С. Еремин, Г. Орвид, В. Щербинин, А. Володин, А. Янкелевич, В. Солодуев и некоторые другие.

Очень важно, чтобы педагог был «действующим вулканом», чтоб учил тогда, когда он сам в расцвете сил. Не на пользу делу, когда главенствующее место занимают педагоги, которые сами никогда хорошо не играли и теперь учат этому же самому других.

Я коснулся лишь некоторых сторон нашей исполнительской практики. Хотелось бы, чтобы «Советская музыка» продолжила обсуждение и чтобы на волнующую нас всех тему высказались дирижеры и артисты оркестра. Это, несомненно, поможет поднять исполнительское мастерство на более высокую ступень.

«Советская музыка», 1960, № 10

Дирижер о дирижерах

Говоря о дирижерах Большого театра, я должен прокрутить в своей памяти громадную ленту впечатлений (столь различных), начиная с 1915 года, когда я мальчиком впервые переступил порог театра, и кончая нынешним временем, когда у меня за плечами пятьдесят лет службы в опере.

От дирижера, от его вдохновения зависит успех спектакля, успех театра в целом. И хотя в музыкальном театре зритель в лучшем случае видит только спину дирижера, та радость, которую ему доставляют певцы, танцоры, артисты оркестра и хора, всецело зависит от того, насколько дирижер способен их увлечь, окрылить, оторвать от театральных будней, пробудить в них лучшие артистические чувства. Так мне казалось, когда я еще ничего не знал о дирижерской профессии, так мне кажется и сейчас. Я попытаюсь поделиться своими впечатлениями, не всегда соблюдая хронологическую последовательность.

Я должен был бы начать с С. В. Рахманинова, но, к сожалению, я его не слышал. Он работал в опере очень недолго и в те годы, когда я был еще слишком мал.

Но я очень много слышал о нем от артистов оркестра и от выдающихся певцов — А. В. Неждановой, Л. В. Собинова, С. И. Мигая, и для меня нет сомнений, что это был дирижер номер один в Большом театре, по крайней мере, в XX столетии. Из рассказов о Рахманинове мне наиболее запомнилось, что он был строг, требователен, очень немногословен и излучал такое вдохновение, что музыка как бы преображалась сама собой, без каких-либо видимых усилий со стороны дирижера.

Далее я должен сказать о В. И. Суке. Его я слышал много раз и в спектаклях и на репетициях. В течение пяти лет (1928–1933) я работал с Вячеславом Ивановичем.

Это был выдающийся оперный дирижер, может быть, лучший из тех, кого мне довелось слышать. Сук великолепно дирижировал итальянскими операми (в первую очередь операми Верди), но он был столь же большим мастером и в русской опере, которая для нас является классической, а для него была современной (Чайковский, Римский-Корсаков). Он поставил «Саломею» Р. Штрауса, что в ту пору было ультрасовременной музыкой, очень серьезно и требовательно относился к исполнению советских композиторов (я помню под его управлением исполнение сочинений Гедике, Крюкова, Крейна, но, вероятно, он дирижировал и другими авторами). Репетиции Сука, а тем более его спектакли всегда были горячими и

взволнованными. У него был изумительный слух. Ни одна неточная нота не могла ускользнуть от его внимания. К певцам Сук был очень требователен на репетициях и очень внимателен на спектаклях. Певцы, даже самые знаменитые, считали за честь петь с Суком. Не говоря о том, как оркестр великолепно вспыхивал в тех эпизодах, когда сцена умолкала, он и в аккомпанирующем оркестре находил красивейшие, яркие краски, которые вместе с пением составляли идеальную гармонию. Особо следует сказать о Суке как безупречном мастере исполнения тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга». Партитура Вагнера, рассчитанная на особо благоприятную акустику Байрейтского театра, благодаря которой оркестр звучал смягченно, при исполнении в обычном театре требовала существенной корректировки нюансов. А в этом В. И. Сук был непревзойденный мастер. Все оркестровые партии корректировались им лично. Вечерами дома да и в антрактах его чаще всего можно было застать сосредоточенно рассматривающим какую-либо партию; он сличал ее с партитурой и вносил свои поправки. Когда Сук входил в оркестр, все мгновенно замирало. Сук был требователен, настойчив, нередко нетерпелив, но разговаривал всегда исключительно вежливо, деликатно.

Следующей крупной фигурой, оставившей значительный след в жизни Большого театра, был Н. С. Голованов. Он был на тридцать лет моложе Сука, и биографии их были совершенно разными. Сук, по происхождению чех, приехал в Россию как оркестровый музыкант и здесь уже выдвинулся в дирижеры. Голованов окончил Синодальное училище как хормейстер и Московскую консерваторию как композитор. Профессорами его были знаменитый хормейстер Николай Михайлович Данилин и композитор Сергей Никифорович Василенко. По окончании консерватории Голованов был принят в Большой театр сначала хормейстером, а затем переведен в дирижеры. Благодаря своему громадному таланту, яркому артистическому темпераменту, творческой убежденности и непоколебимости Н. С. Голованов быстро занял в театре ведущее положение. Говорят, что Голованов в молодые годы подражал Эмилю Куперу, дирижеру высокого класса, некоторое время работавшему в Большом, а затем в Мариинском театре. Но хорошо зная Голованова, постоянно встречаясь с ним, вплоть до последних лет его жизни, я не допускаю мысли, чтобы Голованов кому-нибудь подражал. Он был слишком самобытен для этого. Его исполнение, так же как его натура, отличалось предельным динамизмом. Голованов много и с большим успехом дирижировал симфоническими концертами, но его призванием была опера. Это был художник

больших полотен, писавший яркими, крупными мазками. В чередовании светотеней он был сторонником подчеркнутых, преувеличенных контрастов. Он великолепно владел большими ансамблями, легко подчинял коллективы своему властному жесту, увлекал своим темпераментом и убежденностью. На репетициях он был требователен, резок, но вне репетиций это был душевный, отзывчивый человек.

Совершенно другого характера дарование было у А. М. Пазовского. Начав как оркестровый музыкант, он с большим упорством и настойчивостью постигал дирижерское искусство и постепенно завоевал репутацию мастера самого высокого класса. Он работал с редкой неутомимостью. Трудолюбие его было безгранично. Спектакль под его управлением мог иметь место только как результат громадной репетиционной работы, длившейся по большей части много месяцев подряд. Задумав новую постановку, Пазовский с головой уходил в работу, и вне этой постановки для него ничего не существовало. А. М. Пазовский обладал громадным педагогическим даром. Его занятия с солистами, хором, оркестром оставляли глубокий отпечаток и благоприятно отражались не только на его спектаклях, но на всей исполнительской культуре театра, поднимая ее на более высокую ступень. Пазовский проявлял большую требовательность к исполнителям, но столь же требовательным он был и по отношению к самому себе.

Полной противоположностью А. М. Пазовскому был С. А. Самосуд. Это был артист с громадной фантазией, с безграничным творческим воображением. Ему было несколько тесно в строгих академических рамках Большого театра. Он сам признавал, что расцвет его деятельности был в Малом оперном театре (до Большого театра) и в Театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (после Большого театра). Эти театры тоже были академическими, но академизм их был совсем другого порядка. Стихия Самосуда — это работа с автором над новым произведением, может быть, незаконченным, несовершенным. Последнее обстоятельство его даже вдохновляло, потому что Самосуд обладал необыкновенным чутьем и исключительным интересом к новому. Самосуд с большим увлечением шел на творческий риск. Он был не только исполнителем, но и страстным пропагандистом нового. С того момента, как партитура появлялась у него на пульте, Самосуд ставил перед собой задачу не только хорошо ее исполнить, но и внушить всем, что рождается новое выдающееся произведение. Он был неутомимым агитатором, и его воздействию были подвержены все — труппа, руководители театра, художники, костюмеры, гримеры,

а также те, кто создает общественное мнение вокруг театра. В такой обстановке Самосуд работал, сам эту обстановку создавая и считая ее необходимой для успеха. Самосуд был врагом театральной рутины и академической традиционности.

В классике Самосуд предпочитал то, что не лежит на поверхности, что забыто, мало изучено. В наиболее известных классических операх он стремился к новым, неожиданным решениям. Он не остановился перед тем, чтобы перекроить партитуру «Пиковой дамы» в соответствии со смелым и оригинальным постановочным планом В. Э. Мейерхольда. Казалось, два таких абсолютных и безграничных диктатора, как С. А. Самосуд и В. Э. Мейерхольд, не смогут войти в контакт, и все же контакт был, и диктатором оставался Самосуд, хотя он предоставлял Мейерхольду полную свободу. Но главной его стихией неизменно была советская музыка, советские композиторы, начиная от Прокофьева и Шостаковича и кончая молодыми, начинающими авторами. Самосуд много и успешно выступал и как симфонический дирижер.

Светлую память о себе оставил А. Ш. Мелик-Пашаев. Когда он пришел в Большой театр, ему шел двадцать шестой год, но это не помешало ему сразу занять положение ведущего дирижера. Всю жизнь я помню Мелик-Пашаева как звезду первой величины. Он не поднимался по лестнице славы. Он сразу засиял, и так до самого последнего дня.

Никогда, даже в первый год, о нем не говорили как о молодом, многообещающем, подающем надежды. Он был известен только как первоклассчейший, ярчайшего дарования художник. Александр Шамильевич обладал всеми необходимыми для этого качествами: артистической увлеченностью, темпераментом большого художника, обаянием, твердым характером, безграничной работоспособностью, а также тактом, столь необходимым для общения с артистами, высокой общей культурой, безукоризненным знанием опер, к партитурам которых он возвращался вновь и вновь. А. Ш. Мелик-Пашаев был по-хорошему педантичен. Он не полагался на вдохновение, не ждал, когда что-то на него нахлынет и увлечет от задуманного, намеченного заранее. Придерживаясь подобного принципа, он был безусловно прав, так как в театре очень рискованно внезапно уклониться от проложенной борозды, увлекая коллектив в каком-то новом, неожиданном направлении. Он этого не признавал даже в самой ничтожной степени. Каждому его спектаклю предшествовала спевка, которую он проводил так же увлеченно, как спектакль, и этим заражал исполнителей. Спектакли его всегда были великолепно срепетированы и прекрасно шли.

Оркестр у него звучал как-то по-особенному мягко, тепло и певуче.

Из его спектаклей ярче всего запомнились оперы Верди «Аида», «Отелло», «Фальстаф», «Травиата», «Риголетто».

В последние годы он интересно поставил «Декабристов» Ю. А. Шапорина и «Войну и мир» С. С. Прокофьева. А. Ш. Мелик-Пашаев прекрасно дирижировал «Пиковой дамой», «Борисом Годуновым», «Садко», «Князем Игорем», «Евгением Онегиным», «Черевичками» и другими русскими операми. Он сделал превосходную постановку «Фиделио». Но сам он говорил, что испытывает наибольшее тяготение к итальянской опере.

Жизнь, годы, работа — все это накладывает свой отпечаток. Я был на первом его спектакле 13 июня 1931 года. Был и на последней его репетиции 20 мая 1964 года. Но и тогда, в 1931 году, и потом, спустя 33 года, одинаково покоряли самые привлекательные черты его таланта — та же пылкость, то же необъяснимое волшебство звучания, которое возникает, лишь только поднимается его дирижерская палочка, та же гибкость и изысканность музыкальной фразы. Так было всю жизнь, долгую жизнь тридцатитрехлетней трудной службы за пультом Большого театра. У него не было спектаклей неярких, «служебных», будничных. Он сам говорил, что такие спектакли играть не умеет и не мог бы этому научиться. Его авторитет был непререкаем.

Десять лет Мелик-Пашаев был главным дирижером Большого театра. Он тяготился административными обязанностями, связанными с этой должностью, но он недооценивал громадную пользу, которую он приносил именно как главный дирижер.

Благодаря авторитету, симпатиям, творческому интересу и глубокому уважению со стороны коллектива он показал себя на этом посту не как администратор, а как большой художник, перед лицом которого стыдно и неловко было касаться каких-то мелких интересов. Именно это сплачивало и мобилизовывало коллектив.

Необычайно мягок и деликатен был Мелик-Пашаев в общении с артистами. В его работе, на его репетициях сразу возникала атмосфера проникновенного творческого процесса. Все привходящее исчезало.

Он был моим товарищем, близким другом. Я горжусь этой дружбой. Жизнь не течет гладко. Бывают неудачи, срывы, огорчения, сомнения. В такие минуты так важно услышать дружеское слово, почувствовать товарищескую поддержку. Он был другом умным, чутким, бескорыстным, деликатным. Как и во всем, он был в дружбе предельно честен и благороден. Лишиться такого друга, пережить его — это большое горе.

Вспоминая музыкальных руководителей Большого театра, я

говорил с благоговением о тех, перед которыми я себя чувствовал учеником, с интересом и с дружескими чувствами о более молодых, принадлежащих к моему поколению.

И вот переворачивается еще одна страница. К музыкальному руководству в театре приходит следующее, молодое поколение. Е. Ф. Светланов, сменивший А. Ш. Мелик-Пашаева, был на 23 года его моложе. Такой возрастной скачок повлек за собой многое. У Светланова с самого начала наметился критический подход к традициям Большого театра, казалось, незыблемым и не подлежащим обсуждению. Многие критерии стали пересматриваться.

Е. Ф. Светланов, в отличие от своих предшественников (за исключением С. А. Самосуда), был не только музыкальным руководителем. Он вникал в творческую жизнь театра во всех ее проявлениях; не только вникал, но и влиял. Это касалось в более или менее равной степени солистов, хора, оркестра, балета, художника, декораторов — всех, кто связан с творческим процессом. Когда вся театральная стихия подчиняется воле одного лица, это и мобилизует, и творчески воодушевляет, и способствует живой, продуктивной работе.

Конечно, в музыкальном театре таким лицом должен быть музыкант. Но не каждый музыкант может взвалить на свои плечи такой груз. Тем более в Большом театре, с его ответвлениями в виде филиала или Кремлевского Дворца съездов, это считалось нереальным. Однако Е. Ф. Светланов опроверг эту точку зрения. Почему ему это удавалось? Здесь следует разобраться в его артистической и музыкальной натуре. Светланов окончил Московскую консерваторию по трем специальностям: как композитор, дирижер и пианист. Композиторский импульс у него никогда не ослабевал, несмотря на тяжелые дирижерские будни. Когда он пришел в театр, от него ждали очень многого, и надо сказать, что он эти ожидания с честью оправдал. Суметь взять в свои руки творческие коллективы — задача очень сложная даже для опытных мастеров. Е. Ф. Светланову это удалось сразу.

В нем почувствовали увлеченного художника, имеющего свои творческие убеждения, в которых нечего и пытаться его поколебать. Такие сложные и большие оперы, как «Садко», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Чародейка», он проводил горячо, взволнованно и без каких-либо внешних проявлений труда и озабоченности. Среди его постановок великолепная партитура Бартока — очень сложная и своеобразная, балет «Чудесный мандарин» (шедший в Большом театре под названием «Ночной город»).

Артистический талант Е. Ф. Светланова столь масштабен и

столь многогранен, что о нем можно было бы говорить очень много.

Но, к сожалению, Светланов возглавлял оркестр Большого театра недолго. Причины здесь очень глубокие. Начиная с тридцатых годов музыкальная жизнь Москвы становится все более насыщенной, организуются новые оркестры и ансамбли, и Большой театр перестает быть средоточием лучших музыкальных сил страны. Как это произошло? Здесь наблюдается интересный двусторонний процесс. Вернемся в двадцатые годы. Оркестр Кусевицкого — единственный симфонический оркестр в дореволюционной Москве — с отъездом Кусевицкого перестал существовать. Возник Персимфанс. Он состоял из превосходнейших музыкантов, которые по большей части относились к своему делу с энтузиазмом, но самая идея отстранения дирижера как руководящей, организующей и вдохновляющей силы, была довольно беспочвенна и нелогична. Даже при наибольшем усердии этот коллектив не мог достигнуть совершенства исполнения — мешала скованность, осторожность. Кроме того, очень низким был коэффициент полезного действия. В результате четырех — пяти репетиций давался концерт, который этими же артистами мог бы быть сыгран вовсе без репетиций, и исполнение, вне всяких сомнений, было бы лучше.

В то же время в Большом театре музыкальная жизнь била ключом. Ставились оперы русские, западные (в том числе Вагнера и Р. Штрауса), оперы советских композиторов — Шишова, Потоцкого, Корчмарева, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Помимо классических балетов, ставились и современные — на музыку Василенко, Цыбина. Шли, конечно, и балеты Стравинского. Дирижерский состав был очень сильный — В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, Л. П. Штейнберг, В. В. Небольсин; начиная с 1931 года А. Ш. Мелик-Пашаев. Балетами дирижировали А. Ф. Аренде и Ю. Ф. Файер. Регулярно давались симфонические концерты, которыми руководили лучшие дирижеры Москвы, Ленинграда, а также гастролеры из других стран. Кроме перечисленных уже дирижеров, в Большом театре выступали в концертах и спектаклях Э. Купер, В. Дранишников, А. Коутс, Э. Сенкар, Э. Клейбер, Ф. Штидри, О. Клемперер, О. Фрид, Г. Брехер, Г. Абендрот, да всех разве запомнишь! Я не знаю, как работали тогда все механизмы Большого театра, но в течение сезона все укладывалось — и новые постановки, и концерты, и гастролеры, и обширнейший репертуар, в котором чего только не было!

Сейчас картина другая. Москва разрослась. Ее не сравнишь с Москвой двадцатых годов. Сейчас в Москве пять (!)

первоклассных симфонических оркестров. Это не считая громадного оркестра Большого театра, оркестра Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и двух-трех всемирно известных камерных оркестров. Кроме Большого зала консерватории, в Москве создано еще несколько превосходных концертных залов. Усилились связи с творческими союзами, с композиторами и исполнителями из других стран. Происходит интенсивный творческий обмен сочинениями, исполнителями, коллективами. Музыкальная жизнь Москвы насыщена, как никогда ранее.

На этом фоне деятельность в Большом театре для дирижера, крупного мастера, не столь уж привлекательна. Тем более, что Большой театр, при всех его очевидных успехах, при неослабевающем интересе зрителя-слушателя (что подтверждается хотя бы тем, что зал театра неизменно полон), порой отстает от требований времени. Тут надо правильно поставить вопрос: стал ли театр более требователен к себе и не может пойти на то, на что шел в двадцатые годы, или же эпоха стала более требовательна к театру? Не берусь ответить на этот вопрос, однако не могу скрыть и известной неудовлетворенности: слишком мал репертуар, слишком трудно просачивается новое, слишком много будней, слишком мало праздников.

Когда-то (опять беру отдаленную эпоху) на новую постановку, даже если дирижер и режиссер были гастролерами, предоставлялось не более двух месяцев рабочего времени. У меня на глазах Фриц Штидри поставил в Малом оперном театре в Ленинграде «Проданную невесту» за три недели, и это был во всех отношениях выдающийся спектакль. А сейчас в Большом театре новая постановка ставится чуть ли не год, причем, приобретая один новый спектакль, театр, случается, теряет два-три старых. Таким образом, репертуар все больше сужается, порой становится непривлекательным. Новые спектакли, очень интересные сами по себе, имеют тот недостаток, что из-за сложности сценических конструкций в день такого спектакля сцена потеряна для репетиций — подготовка к вечернему спектаклю начинается с самого утра. Между тем уже десять лет существует великолепная верхняя репетиционная сцена, с просторной оркестровой ямой, с амфитеатром для зрителей. Но и это не спасает положения. Театр знакомится с новой интересной оперой, но о постановке ее может идти речь только в какие-то очень отдаленные и очень неопределенные сроки, измеряемые многими годами. Я прошу простить мне эти неюбилейные строки, но без них было бы непонятно, почему служба в Большом театре становится непривлекательной для дирижера, который способен

на большее. Сколько нового и интересного, в том числе и опер, переиграл Е. Ф. Светланов в руководимом им Государственном симфоническом оркестре СССР за десять лет и сколько он сделал бы в Большом театре за этот же срок?

Еще более молодым главным дирижером Большого театра был Геннадий Рождественский. Еще не достигнув двадцати лет, он начал работать в театре как стажер, по настоянию Н. С. Голованова вел закулисные передачи с хором и со сценическим оркестром; это было совершенно правильно, потому что такая труднейшая работа позволяет увидеть сложную дирижерскую театральную механику во всех ее ракурсах, вплотную соприкоснуться с ней, а затем самому стать за пульт. Но это продолжалось очень недолго. Вскоре Г. Н. Рождественский стал наряду с Ю. Ф. Файером балетным дирижером, и это пошло у него настолько хороню, он сразу проявил такое чутье и такое мастерство, что, когда спустя два-три года он захотел из театра уйти (слишком много соблазнов вне театра), ему долго не удавалось это сделать — он стал незаменимым как балетный дирижер. Дело, конечно, не только в том, что его ценили артисты балета за то, что с ним удобно танцевать (слово вообще в искусстве подозрительное — может быть неудобно, зато хорошо).

Дело в том, что Рождественский, по призванию своему прежде всего симфонический дирижер, удивительно хорошо, талантливо и с необыкновенной легкостью преображал балетную музыку в симфоническую. Мы порой не замечаем, как балетная музыка (не всегда, безусловно, первоклассная) начинает звучать нивелированно, без ярких контрастов, без вдохновения. Вот у Г. Н. Рождественского этого быть не могло, и, конечно, это очень всех радовало. Необходимо уточнить: понятия «оперный дирижер», «балетный дирижер», «симфонический дирижер» очень условны. Можно быть или не быть хорошим дирижером. А хороший дирижер будет хорош, интересен, убедителен и в опере, и в балете, и в симфонии. Отклонения в ту или другую сторону возможны лишь в самой незначительной степени и бывают вызваны, вероятно, только степенью увлеченности дирижера. К тому же не следует забывать, что балетная музыка сегодня совершенно не та, какой была сто лет тому назад.

На меня большое впечатление произвела пометка на оркестровых партиях «Иоланты» в Театре имени С. М. Кирова: «1892-й год. Оркестр балетного состава». Почему балетного состава? Потому что «Иоланта» шла вместе со «Щелкунчиком». Два состава на один спектакль вызывать было нельзя, и вся постановка дается балетному составу. Тогда, в конце XIX да и в начале XX века это были два изолированных оркестра, с разными

окладами, с разными условиями работы. С утверждением в репертуаре балетов Чайковского, Глазунова, а затем Стравинского, Прокофьева и более поздних композиторов, такая система больше существовать не могла.

Но вернемся к Геннадию Рождественскому. Именно он, больше чем кто-либо другой, — всеобъемлющий дирижер. Кажется, что если б музыки существовало в десять раз больше, чем существует сегодня, она без труда вместилась бы в сознании Рождественского, и всегда были бы резервы для восприятия и воспроизведения новой музыки.

Рождественский — ультрасовременный дирижер. Чем музыка необычнее, чем она дальше от общепринятых музыкальных норм, тем она привлекательнее для Рождественского. Как-то, видя, с какой быстротой, жадностью и нетерпением Рождественский постигает сверхзаумную партитуру Стравинского, я ему сказал: «Ты как белый медведь! Чем мороз крепче, тем он лучше себя чувствует!» Он улыбнулся, но ничем меня не опроверг. В течение пяти лет Геннадий Рождественский был главным дирижером Большого театра, но с белым медведем он мог быть сравнен только в одном, определенном смысле. Во всем остальном медвежья неповоротливость ему прямо противоположна. Он быстрый, энергичный, неутомимый, ненасытный, ищущий нового, еще непознанного, неизведанного. Неспешность, присущая всем театрам, а Большому в особенности, не по его темпераменту, точнее, не по принятому им жизненному темпу.

Рождественский в течение пяти лет продирижировал почти всеми операми и балетами, быстро пресытился театральной жизнью и покинул театр.

Е. Ф. Светланов, Г. Н. Рождественский стоят во главе московской музыкальной жизни. Они живо и с увлечением работают над новым в советской музыке, которое, к счастью, неисчерпаемо. Афиши с их именами всегда привлекают, сулят интересное.

Я от души приветствую поколение молодых дирижеров, пришедших в Большой театр, — талантливых артистов, общение с которыми доставляет истинное удовольствие.

Хотелось бы, чтобы театр обобщил свой огромный опыт и чтобы музыкальная жизнь его была насыщена настолько, насколько это возможно при его богатейших возможностях.

«Наш Большой театр»,М., 1977

Вячеслав Сук

Сто лет исполнилось со дня рождения Вячеслава Ивановича Сука, двадцать восемь лет минуло со дня его смерти, все меньше и меньше остается людей, близко знавших его, работавших с ним; и до сих пор так обидно мало написано об этом изумительном дирижере, глубоком музыканте, замечательном, умном, чутком, живом, энергичном и глубоко душевном человеке! Между тем, как необходимо молодым музыкантам быть хорошо знакомым с его исполнительскими принципами, с его творческой практикой, столь интересной, своеобразной и настолько принципиальной, непримиримой к компромиссам, что ее еще много лет можно будет считать образцом.

Его методы работы, взгляды, убеждения оказывали громадное влияние (вольное или невольное) на всех дирижеров его поколения, соприкасавшихся с ним. А о нас, в ту пору молодежи, и говорить нечего! Помню, как на одном из траурных собраний после его смерти говорили, что теперь надо будет долго ждать появления новой дирижерской *индивидуальности*, ибо при жизни Сука все настолько тяготели к нему, были во власти его прекрасного искусства, его непререкаемого авторитета, что иные пути и не мыслились! Такой самобытный художник, как Н. Голованов, также находился под большим влиянием Вячеслава Ивановича — это нетрудно обнаружить в его творческом методе. Сук высоко ценил талант Голованова, хотя часто бывал несогласен с его трактовкой, о чем откровенно говорил. От Вячеслава Ивановича радостно было выслушать все, даже самое неприятное, потому что это всегда было наукой, запоминалось надолго.

Помню, как Сук рассказал об одном разговоре с Головановым. Речь шла об опере «Майская ночь» Римского-Корсакова, поставленной в Большом театре под управлением Вячеслава Ивановича в 1909 году. В более позднюю эпоху прекрасно поставил «Майскую ночь» Голованов. Вячеслав Иванович отозвался об этом спектакле с большой похвалой, сказал, что опера не только хорошо разучена (он сказал «проштудирована»), что само по себе является высоким искусством, но что Голованов великолепно почувствовал поэтический аромат музыки. Заслужить похвалу от Вячеслава Ивановича — это великое счастье (знаю по собственному опыту и тоже по «Майской ночи»!). Все же было одно «но»…

Как известно, Римский-Корсаков, совершенствуя свою технику оркестрового письма, инструментовал «Майскую ночь» в

глинковской манере, без тубы, при натуральных валторнах и трубах. Сделал он это очень искусно, но, конечно, общий колорит звучания существенно отличался от прочих его партитур. Голованов, со свойственной ему решительностью, кое-что переинструментовал, ввел хроматические валторны и трубы, приписал тубу. Этого, конечно, никак не мог принять Вячеслав Иванович, изумительный интерпретатор всех опер Римского-Корсакова, дирижер, которого композитор высоко ценил, настаивая, чтобы Сук дирижировал всеми постановками его опер в Большом театре (напомню случай с постановкой «Садко» в 1906 году, порученной дирекцией театра Н. Федорову, очень хорошему дирижеру, но далеко не такого масштаба, как Вячеслав Иванович, и затем, в результате настоятельных просьб Римского-Корсакова, переданной Суку). Надо ли говорить, с какой бережностью и уважением Вячеслав Иванович относился к каждой ноте, к каждому пожеланию Римского-Корсакова? И именно так он относился ко всем без исключения композиторам — «великим» и «малым». Он говорил: «Вы вправе отвергнуть композитора и не признавать его. Но коль скоро вы взялись дирижировать каким-либо сочинением, вы должны стать другом автора, беречь, ценить и донести каждую его ноту».

В 1925 году, когда Сук руководил в Московской консерватории студенческим оркестром, его попросили исполнить симфоническую поэму студента В. Крюкова. Не сразу поэма была включена в концертную программу, но вот однажды Вячеслав Иванович попросил прислать к нему домой партитуру и голоса. Через несколько дней ноты эти появились на оркестровых пюпитрах. Буквально в каждой партии можно было обнаружить какие-нибудь коррективы, сделанные характерным тщательным почерком Сука! В струнных партиях (во всех!) были расставлены штрихи, местами изменены лиги; лиги, дыхания, акценты были внесены и во все остальные партии. Целый ряд нюансов был изменен, появилось множество всевозможных уточнений, всегда, однако, свидетельствовавших, что дирижер стремился возможно бережнее донести замысел композитора.

Сколько же времени надо было потратить, чтоб внести коррективы не только в партитуру, но и в каждую партию нового сочинения! А ведь, по всей вероятности, его предстояло исполнить лишь один-единственный раз.

Для Вячеслава Ивановича было правилом, что каждая партия обязательно должна побывать в его руках. Поэтому на репетиции он никогда не слышал от музыканта, что «у меня в партии указан такой-то нюанс или такая-то нота», — не мог услышать, потому что всем было известно, что партия уже побывала в руках

Вячеслава Ивановича и он великолепно знает, что может в этой партии значиться. Так что все нити надежно протянуты, играть «вообще» не придется, играть можно только в полном подчинении могучей воле дирижера.

В чем же заключались коррективы и уточнения, делавшие партитуры столь интересными? Я уже говорил, что Вячеслав Иванович бережно относился к каждой авторской ноте, не могло быть и речи о дописках или вымарываниях. Но все, что касалось нюансов, характера исполнения, всевозможных технических приемов, — это Сук считал своей стихией (разумеется, в соответствии с замыслом автора). Инструментовки он также не касался; только в некоторых случаях, в виде исключения, вносил дублировку (подобным же инструментом) или, напротив, снимал дублирование.

Вячеслав Иванович достигал этим очень многого и на его методах корректирования партитуры необходимо остановиться. Непреложный закон, требующий, чтобы в опере вокальная партия всегда была слышна, никем не оспаривается, по крайней мере в теории. Но на практике — увы! — нередко бывает иначе. Случается, что дирижер увлекается оркестровым звучанием и забывает о теории, которую он сам всегда готов поддержать! Бывает и наоборот: из желания уберечь певцов дирижер настолько «тушит» оркестр, что все оркестровые краски тускнеют и оркестр перестает быть той чудодейственной силой, которая переносит оперный спектакль в сферу волшебных красот. У Вячеслава Ивановича никогда не могло быть ни того, ни другого. Он великолепно знал свойства, возможности всех инструментов и групп, знал, какие сочетания могут создать «звуковой барьер», а какие безопасны в этом отношении. Поэтому у него оркестр всегда переливал всеми цветами радуги: одни голоса вспыхивали, другие затухали, появлялись нарастания, кульминации, из глубины оркестра возникали какие-то новые контрапункты, которые невозможно было бы обнаружить, следуя только *внешним* контурам партитуры. Все это было заранее продумано и подготовлено. Свои партитуры он не держал в секрете. Всегда можно было взять любую из них, ведь это было такой великолепной школой для молодого дирижера![9] Давая партитуру, Вячеслав Иванович любил при этом раскрыть ее и обратить ваше внимание на какие-нибудь мелкие дефекты: то обнаружено пере́ченье, то неточное разрешение какого-нибудь голоса, неправильная группировка, невыполнимый штрих и т. п. Глаза его быстро пробегали по странице партитуры сверху вниз, и палец останавливался на «очаге».

Помню, как мы смотрели партитуру «Пиковой дамы».

Вячеслав Иванович раскрыл 4-ю картину, тут же показал мне пере́ченье в фразе Германа «Я смерти не хотел ее…» (*ля-диез* в вокальной партии и *си* в партии валторны) и спросил: «Как вам нравится эта малая секунда?» Я ответил, что, наверное, можно ее как-нибудь избежать. Он с негодованием отверг всякую попытку вмешательства в музыкальный текст Чайковского.

А вот другой пример: имитация деревянных инструментов в арии Лизы из 2-й картины. Она изложена у Чайковского так:

Вячеслав Иванович добавил лиги:

Эти маленькие лиги существенно меняют характер фразы.

Интересны нюансы Вячеслава Ивановича в шести финальных тактах второй картины «Пиковой дамы». Здесь инструменты, играющие мелодию, остаются в fortissimo; piano, возникающее в басу и в гармонии, не воспринимается как подлинное piano. Однако следующее за ним crescendo в этих голосах дает ощущение нового накапливания звучности. Это маленькая хитрость, благодаря которой fortissimo в последних тактах достигает грандиозных размеров при отсутствии какой-либо форсировки.

Вообще Сук был мастером настоящих fortissimo.

Например, он говорил, что в «Царской невесте» в течение первых трех актов воздерживается от нажима на оркестр ради того, чтоб в финале третьего акта, в до-мажорной кульминации, иметь возможность получить настоящее fortissimo. Этой звучности

никогда не забудет тот, кто слышал «Царскую невесту» под управлением Вячеслава Ивановича. Подчеркиваю, что никакой форсировки не было. Секрет в том, что дирижер строго рассчитывал градации — сначала он все извлекал из струнных, затем обращался к деревянным и здесь получал ощутимое прибавление; только после этого, когда fortissimo было уже установлено, Сук обращался к «главным резервам мощности» — медным и литаврам. Теперь достаточно было небольшого нажима и до мажор потрясал необыкновенной силой! Он говорил: «Настоящее fortissimo возможно (и допустимо!) в спектакле один раз. Помните об этом и достигайте его именно в таком порядке — струнные, деревянные, медные, ударные». Помню как по возвращении из-за границы он с улыбкой рассказывал, что слышал «Аиду», в которой дирижер при каждой кульминации обращался к медным и ударным, в то время как струнные и деревянные оставались весьма инертными. Он закончил: «Только тарелки (он сказал: cinelli) стучали очень хорошо! Все остальное было бледным!»

Невозможно без волнения вспомнить «Китеж» — изумительную партитуру, так бесподобно оживавшую в руках Сука! Вячеслав Иванович был великим мастером музыкальной драматургии, прекрасно чувствовал ритм спектакля (об этом я подробно скажу ниже). В «Китеже», опасным по своим длиннотам, он был особенно «бдителен». Лишняя маленькая пауза, случайно растянутая фраза — и постепенно ритм спектакля начинает нарушаться: темп становится вялым. У Вячеслава Ивановича, конечно, ничего подобного не могло быть. Оркестр вспыхивал при каждой своей реплике, солисты и хор были в едином ритме с дирижером. Но вот кончилась сцена в Великом Китеже, занавес закрылся, началась «Сеча». Помню сердцебиение, которое у меня начиналось при первых же унисонных фразах кларнетов и фаготов. Начиналось «накапливание сил». Вячеслав Иванович как бы «вырывался на оперативные просторы». Вот слышится топот первой группы вздыбленных коней, короткое лязганье оружия — и противники ускакали в разные стороны. Сражение не состоялось, короткая разведка боем. Следующая стычка, более ощутимая; то одна, то другая сторона бросаются в атаку, и, наконец, завязалась настоящая «сеча»: тут и свист стрел, и лязганье мечей, и топот коней и над всем этим две звенящие песни — русская и татарская.

В этой короткой симфонической картине — в шедевре творчества Римского-Корсакова — Сук достигал поразительных звучаний, грандиозных кульминаций. Сам он был предельно увлечен, с напряженным вниманием «извлекал» своими

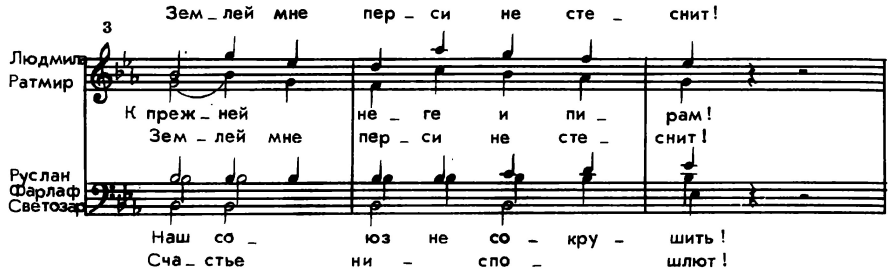
изумительными руками все контрапункты, был очень подвижен, успевая на все распространить свое внимание и добиваясь мгновенного подчинения. Редко случалось, чтобы он должен был сделать повторный жест в направлении какой-нибудь группы, не будучи удовлетворенным тем, как было принято его указание с первого раза! А ведь «Сеча» идет после длинной и очень сложной картины! Но, мудро приберегая в оркестре запас динамической мощности, себя Вячеслав Иванович никогда не берег! С первого такта увертюры он находился в состоянии кипения — будь то на спектакле или на репетиции.

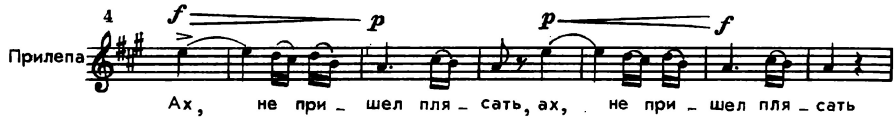
Но я, быть может, слишком много места уделил замечательным кульминациям и fortissimo Вячеслава Ивановича и еще ничего не сказал о том, как превосходно владел он всеми нежнейшими тонами звуковой палитры. Когда я брал у Вячеслава Ивановича какую-либо партитуру, он всегда говорил: *«Там отмечено все, кроме того, что я делаю с пульта»*. И в этих словах заключалось очень многое.

… Герман в оцепенении впервые слышит от призрака графини название трех карт; 1-й и 3-й тромбоны, которым здесь поручена тема карт, по указанию Вячеслава Ивановича надевали сурдины. Но какое pianissimo воцарялось при подходе к этому эпизоду! Тромбоны могли играть свои фразы настолько легко, что тембр сурдин не слышался. Это замечательная находка Вячеслава Ивановича, хотя сам он говорил, что прибегает к таким приемам только в виде исключения. Он считал совершенно недопустимым, когда валторнисты для достижения piano закрывали или хотя бы прикрывали раструб. Это всегда вызывало резкий протест с его стороны.

Вячеслав Иванович говорил: «Я не принадлежу к дирижерам, которые в симфонии побочную партию играют медленнее главной. Также я не признаю тривиального нюанса, когда предложение ради контраста исполняется forte и затем повторяется в piano»

Вот два типичных примера нюансировки Сука в повторяющихся фразах.

«Руслан и Людмила», финал первого акта:

В первый раз — pianissimo (как у Глинки); во второй раз piano — crescendo— diminuendo — piano; в третий — forte — diminuendo — piano.

«Пиковая дама», третья картина:

(также и в дуэте). Любопытно, что этот нюанс в какой-то мере предсказан Чайковским, так как в первом случае есть акцент.

Помню свои первые шаги оперного дирижера в Театре имени Станиславского под непосредственным руководством Вячеслава Ивановича (он был в этом театре заведующим музыкальной частью). Перед первой спевкой («Майская ночь») он мне просто сказал: «Коллега, вы постарайтесь, чтоб у вас не весь спектакль пели forte, это уже будет очень много». И действительно, он не только предостерегал певцов от форсировки, но и давал им возможность пользоваться всеми красками, вплоть до самого легкого piano. И это несмотря на большую сцену, большой оркестр, большой зал. Он был очень чутким аккомпаниатором, берег, щадил всех певцов, певших под его палочку. В арии случалось, он мог немного уступить, если солист, в силу тех или иных субъективных ощущений, отклонялся от установленного темпа. Но если это отклонение становилось рискованным, Вячеслав Иванович с редким искусством вводил солиста в колею. Делал он это как друг, а не как начальник, всегда знал, каким певец располагает дыханием, какой характер движения будет для него наиболее благоприятным. Сук считал вполне допустимым изменять многие подробности исполнения с солистами различных индивидуальностей. Но при всем том он никогда не выпускал инициативу из своих рук.

Вот началась «Пиковая дама». Прошла интродукция, закончился первый хор с детьми. Начался речитатив; в оркестре остались лишь отдельные реплики и аккорды, иногда паузы по

нескольку тактов, но Вячеслав Иванович нисколько не ослабляет своей инициативы. Взгляд его быстро перебегает с Чекалинского на Сурина, с Сурина на Томского. Он не требует от актеров внимания к себе. Однако их не покидает ощущение, что дирижер за ними неотступно следит. Дело тут не только в том, что Сук ни одного такта в спектакле не мог себя чувствовать «нейтральной силой». В данном случае, например, очень важно, чтобы речитатив продолжался в активном темпе: если он начнет «остывать», то затем поднять тонус спектакля до требуемой температуры будет очень трудно. Держать спектакль в состоянии постоянного накала — в этом Вячеслав Иванович был громадным мастером. Это было не подсознательно. Он отлично знал конструкцию каждого спектакля и с точки зрения музыкальной формы и с точки зрения его драматургических контуров. Обе эти линии он обязательно связывал в одно целое. Поэтому его спектакли никогда не были скучными. И дело тут, конечно, совсем не в том, что Сук брал более быстрые темпы.

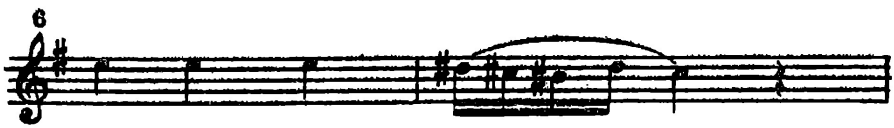
Можно взять для примера финал первого акта «Руслана», в котором немало весьма медленных темпов. Извлекая волшебные звукосочетания с самых больших глубин этой «бездонной» партитуры, Вячеслав Иванович вел финал со все возрастающим напряжением. И здесь он был верен своему принципу — накапливать энергию для кульминации. В каноне «Какое чудное мгновение…» воцарялась ровная звучность, все замирало, все погружалось в состояние оцепенения… Еле слышен хор. «Но тихо все…», и над ним как бы парящая в вышине флейта. Но вот вспышка: «Где Людмила? Где юная княжна?…» И пружина, вобравшая в себя всю энергию, начинает раскручиваться, приобретая все бóльшую и бóльшую стремительность. А от вступления Ратмира «О витязи…» на сцене у всех загораются глаза, не осталось и следа ни от свадебной торжественности, ни от оцепенения после похищения Людмилы. Все полны энергии, все жаждут отомстить, разыскать злодея.

Как все это легко описать в «кратком либретто» и как трудно достигнуть этого на сцене! Сколько мы помним «Русланов», когда в этом финале и персонажи и «масса», несмотря на предельно быстрый темп, остаются полусонными, как когда начинается спектакль словами «Дела давно минувших дней…», мало задумываясь над тем, о каких «минувших днях» идет речь и в каких событиях они принимают участие. У Сука этого не могло быть! У него все кипело, бурлило!

Еще один пример. В такой популярной пьесе, как цыганская песня Кармен, сложилась традиция — первый куплет петь в замедленном, расслабленном темпе, затем делать резкое и очень

заметное ускорение на четырехтакте:

Следующий куплет поется в значительно более быстром темпе, опять резкое ускорение на подобных же тактах и т. д. Несмотря на то, что так поют и дирижируют уже много десятилетий почти все без исключения, это всегда производит странное впечатление. Противоестественным является и ускорение на пассивных тактах, и расслабленный темп в первом куплете, и внезапные более быстрые темпы в последующих.

Так ли у Бизе? Ничего подобного! Нетрудно увидеть, что с самого начала он не хочет медленного темпа (Andantino ♩=100), и что главное, во всех трех куплетах в начале припева, после предшествовавшего ritardando, хотя и значится a tempo, но метроном помечен несколько более скорый. Действительно, вернуться после ritardando не в прежний, а в несколько более скорый темп в таком активном месте, как припев

не только вполне естественно, но и очень увлекательно. Темп, таким образом, набирается совершенно незаметно внутри каждого куплета. Именно так делал Сук, и с каким искусством!

Мне могут возразить: что ж тут удивительного, ведь все это обозначено в партитуре! Согласен, но почему же никто из дирижеров на этом не настаивает, попросту этого не делает? И самое главное: у Вячеслава Ивановича услышишь что-нибудь необыкновенное, поразившее вас, то по большей части оказывается, что все это «обозначено автором», надо только суметь **увидеть** это в партитуре, **понять**, а главное, **реализовать**.

Сук был глубоко театральным человеком. Он великолепно знал законы драматургии, ощущал и держал в своих руках не только музыкальную часть, но и весь спектакль в целом. Это приятно поразило К. Станиславского при первой их встрече в работе над оперой. На этой встрече я не присутствовал, но хорошо знаю все подробности. Да и сам Станиславский любил рассказывать, как он боялся этой встречи, опасаясь, что Вячеслав Иванович подчинит всех своей палочке и актерам не останется никакой сценической свободы. А оказалось, что Сук в своих требованиях исходит прежде всего из драматургии. Он всегда требовал четкого произнесения слова, но не «отщелкивания» слогов, а правильного логического течения мысли, в каждой

фразе он находил кульминации, стремился, чтоб музыкальная и логическая вершины совпадали.

При этом Вячеслав Иванович сам был необычайно гибок. Сцены, речитативы, диалоги, все, что носило активный драматический характер, он никогда не вел метрономически ровно и размеренно. Он искал естественные ускорения, замедления, которые делали драматические контуры более выпуклыми, В основном все это он находил заранее и предлагал актерам в виде готовой концепции, однако кое-что добавлялось на сцене или репетиции. Этот принцип в одинаковой степени распространялся на все оперы — русские и итальянские, классические и современные. Какие оперы для Вячеслава Ивановича были «современными»? Он был современником Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, но также и Прокофьева, Мясковского, молодого Шостаковича. Он знал «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, ценил эту оперу, восхищался мастерством автора, хотя кое над чем и посмеивался, например: «…если у этого оригинального композитора кухарку поет бас, то кучера наверно будет петь сопрано». Сук знал оперы И. Шишова, А. Крейна, С. Потоцкого, В. Золотарева, К. Корчмарева, которые в двадцатых годах ставились в Большом театре. В постановке этих опер он участия не принимал, но от него можно было услышать исчерпывающее и вполне объективное мнение, которое, конечно, для всех, а в особенности для нас — для молодежи — было очень интересно. К сожалению, ничего не могу процитировать из его высказываний, слишком много времени прошло с тех пор.

В ту пору режиссеры очень много экспериментировали. Были всевозможные поиски новых приемов, новых принципов решения спектакля. Не отказывались от этих поисков и режиссеры, с которыми работал Сук: А. Петровский, В. Лосский, И. Лапицкий, В. Нардов. Вячеслав Иванович к этим поискам относился, в общем, сочувственно, но посмеивался, если экспериментаторы переходили границы. Сук был сторонником живописного решения в оформлении спектакля. А в ту пору живопись вытеснялась всевозможными сценическими конструкциями. На одной из последних репетиций «Лоэнгрина» (постановка В. Лосского), когда все актеры были уже в костюмах, Вячеслав Иванович, находясь за пультом, громко сказал: *«Не вижу декораций, вижу дровяной склад».* Памятна и его реплика на репетиции «Кармен»: *«Краски так кричат, что музыки не слышно».*

Однако Вячеслав Иванович ни в какой степени не был консерватором. Это подтверждается выдающейся его работой — постановкой «Саломеи» Р. Штрауса в 1925 году. Пели Н. Обухова,

В. Павловская (специально приезжавшая из Ленинграда на каждый спектакль), В. Политковский, М. Микиша. Ставил спектакль В. Лосский.

В 1930 году Сук принимал живейшее участие в постановке оперы В. Дешевова «Лед и сталь» в театре Станиславского и очень помог мне.

Что можно сказать о репетициях Вячеслава Ивановича? Для молодых, начинающих дирижеров они были академией дирижерского мастерства. Невольно появлялось желание подражать. Но Вячеслав Иванович был решительным противником подражания и поощрял у молодых творческую самостоятельность. Он заявлял: «Я не могу продирижировать, как вы, вы не можете продирижировать, как я».

Я уже говорил, что Сук не только сам являлся на репетицию в совершенстве подготовленным, но и лично «обрабатывал» все оркестровые партии. Так создавался интересный психологический момент: Сук еще не пришел на репетицию, а ноты уже лежат на пультах. Раскрывая партию, артист оркестра видит не только печатный дубликат своего голоса, но и те частности, на которые дирижер обратит особое внимание; он видит, что именно в его партии каким-то элементам придается особое значение. Дирижера еще нет, но музыкант уже как бы вступил с ним в общение. Когда мне удавалось бывать на репетициях Вячеслава Ивановича, я улавливал эту интересную черту. Артисты оркестра штудировали партии не просто из любопытства, они как бы проверяли свои силы, представляя себе довольно определенно, что потребует от них Сук. Поэтому прелюдирование перед репетициями носило несколько необычный характер, чего, может быть, не знал и сам дирижер!

В начале репетиции Вячеслав Иванович никогда не проигрывал пьесу или какую-нибудь часть акта оперы только для того, чтобы прочитать ноты, дать разобраться. Он требовал безукоризненного исполнения с первого же раза. Даже в трудных пассажах, если происходила какая-нибудь заминка, Сук очень сердился. Его строгий взгляд пронизывал всю группу, безошибочно останавливаясь на тех, кто был виновником. Редко просил он кого-нибудь из группы сыграть отдельно. Не давая секунды на размышление, он повторял снова и снова, подсказывая, если нужно, штрих или аппликатурный прием. Очень быстро выкристаллизовывался безукоризненный унисон. В ту пору мастерство и виртуозные возможности каждого артиста оркестра в отдельности находились на более низком уровне, нежели сейчас. Но техника овладения оркестровым материалом была гораздо более высокой, особенно в отношении ритма и

выполнения обозначенных в нотах нюансов (я сравниваю в первую очередь оркестр Большого театра; в двадцатых годах этот коллектив выступал почти во всех симфонических концертах, устраиваемых в Москве).

Требования Сука облекались в самую конкретную форму и имели строгий, определенный адрес. Поэтому каждый артист чувствовал, что в данный момент дирижер обращается именно к нему. Вячеслав Иванович хорошо знал природу каждого инструмента, его возможности, но он также хорошо знал *каждого исполнителя*. В первых тактах «Царской невесты» он требовал от валторн pianissimo. Когда один из валторнистов решился сказать, что он не может дать большего piano, Сук резко возразил: «Неправда, можете!» Помню репетицию «Полета валькирий». Играли — уж чего лучше! Вдруг внезапная остановка: fp не делается, или почти не делается. Со стороны Вячеслава Ивановича это вызвало не замечание, а негодование, — ведь нюанс указан в нотах и мог быть прочитан во взмахе дирижера. Он считал (наверное, справедливо!), что по такому поводу заминок вообще не должно быть. После любой остановки Сук называл букву или цифру и мгновенно же делал взмах, не давая никому опомниться. Он никогда не начинал «с запасом», после остановки репетиция продолжалась именно с того места, которое послужило для него поводом замечания. Поэтому нетрудно было подготовиться к вступлению еще во время остановки. (Сейчас дело обстоит не так: сейчас назвав букву, надо обежать взглядом восемьдесят пар глаз, убедиться, что все они, в том числе и самые мечтательные, нашли требуемое место, лишь тогда можно взмахнуть…).

Музыканты всегда были озабочены вопросами строя и еще до начала репетиции подстраивали все «критические места». Поэтому как правило оркестр хорошо строил. Если же случалось, что в каком-нибудь аккорде появлялась хотя бы малейшая фальшь, Вячеслав Иванович не останавливаясь, протягивал руку к инструменту— источнику неточности и говорил: «выше *фа-диез*, ниже *ля*». Это делалось мгновенно, как только возникал аккорд, без всяких колебаний и поисков. У него был не просто великолепный слух, а специфически **дирижерский** слух, говоря по-современному — «стереофонический слух».

Во время репетиций, а также дирижируя спектаклем или концертом, Сук часто смотрел в партитуру. Долгое время я обманывался, полагая, что у него не очень хорошая память. Тем больше было мое изумление, когда обнаружилось, что все партитуры, о которых я заговаривал с Вячеславом Ивановичем, он превосходно знает наизусть, называя страницы, буквы, помня, что

на каких строчках расположено и т. д. А дирижируя спектаклем или концертом, он всегда был очень озабочен, чтоб вовремя перевернуть страницу. Странно!

Как-то в Большом театре шел торжественный концерт (сейчас не могу вспомнить, по какому поводу), в котором участвовало несколько дирижеров (оркестр был расположен на сцене, в специальной раковине). Первым выступил А. Коутс (тоже звезда первой величины, хотя совсем в ином роде), вторым — Сук. Вячеслав Иванович дирижировал своим «Торжественным маршем». Он потом рассказал мне: «Я показал, что и я могу продирижировать на память, а для других стали тащить пульт!»

Самым характерным для репетиций Вячеслава Ивановича была их интенсивность: он всех держал в непрерывном напряжении. Репетиции были чрезвычайно продуктивны. Для того, чтобы начать «высекать волшебный огонь», Вячеславу Ивановичу не нужно было никаких приготовлений. Он «высекался» сразу, как только приходила в движение дирижерская палочка. Так было на спектаклях, так было и на репетициях.

Требовательность Сука была беспредельной. Опытные музыканты говорили, что с Вячеславом Ивановичем легче сыграть три спектакля, чем одну репетицию. Хотя прошло уже почти тридцать лет с тех пор, как мне в последний раз посчастливилось побывать на его репетициях, я постепенно о них вспоминаю и снова стараюсь понять, что же делало их столь интересными, творчески взволнованными, почему весь сложный исполнительский аппарат делался в руках дирижера столь гибким, почему так безотказно выполнялись все его требования, иной раз казавшиеся вообще неосуществимыми?

Конечно, громадную роль играло то, что Вячеслав Иванович сам являлся на репетиции подготовленным и целеустремленным. Он великолепно знал, чего можно требовать. В своих требованиях был неотступен, — не считаясь ни с чем, добивался их выполнения. Не говорил лишнего, — только необходимое. Распространял свое влияние на **всех без исключения**. Обладал руками редкой выразительности.

Все это так. Но какие-то до сих пор нераскрытые тайны творчества существуют у каждого художника, несмотря на то, что сам он может быть менее всего склонен делать из них тайну. К числу таких «нераскрытых тайн» относится и замечательное умение Вячеслава Ивановича достигать иллюзии постепенного затухания, удаления звуковых массивов. Невозможно забыть фанфары труб в первом акте «Хованщины» (после слов Хованского «Труби поход…»). Начинаясь на сцене в forte, трубы

постепенно удаляются, пока наконец не замирают в фа-диез-мажорном трезвучии где-то вдали, в Замоскворечье…

Много лет я дирижирую «Хованщиной», так соблазнительно было повторить этот эффект, но… не так-то просто!

То же можно сказать и про уход дружинников в третьем акте «Китежа», а также про приближающийся хор крестьян в первой картине «Онегина». Как Сук добивался этих эффектов, осталось тайной. Сейчас к нашим услугам всевозможные радиоухищрения, мы уже научились осторожно регулировать динамику звучания закулисных хоров с помощью радио. Теперь это делается так, что не влияет на тембр, не нарушает обычного характера звучания (если звукорежиссеры достаточно музыкальны и осторожны). Но все это ни в какое сравнение не идет с тем естественным затуханием, которого так изумительно добивался Вячеслав Иванович. У слушателя замирало сердце!

Сук был и композитором. Его опера «Лесной царь» с успехом шла в Харькове. Исполнялись также его симфоническая поэма «Ян Гус» и некоторые другие. произведения. Был он превосходным скрипачом (свою деятельность в Большом театре начал как скрипач в группе первых скрипок, а до этого два года был концертмейстером Киевской оперы). Вячеслав Иванович свободно владел фортепиано, партии с отдельными солистами нередко проходил без участия аккомпаниатора. Мне не раз случалось играть с ним в четыре руки (он обычно исполнял secondo). Играли его сочинения, симфонии Шуберта, Брамса. В ту пору такой «творческий профиль» дирижера был обычным, можно сказать, обязательным. Вспомним, что на посту главного дирижера Вячеслав Иванович сменил Рахманинова.

Думается, что мало обоснован «облегченный» профиль на дирижерских факультетах наших консерваторий, допускающий посредственное владение инструментом и не требующий никакой композиторской техники. Совершенно правильно поступила Московская консерватория, переведя дирижерское образование на уровень аспирантуры. Нельзя сразу учиться тому, как учить других. Надо сначала самому что-нибудь уметь…

Сук признавал неизбежность купюр. В «Руслане», «Садко», «Китеже», «Лоэнгрине», «Демоне», да и в некоторых других операх он делал купюры, ставшие сейчас уже традиционными. Не без умысла я спрашивал у него: «А почему это выпускается?». Мотивировка была всегда интересной и конкретной. Влияли и музыкальные, и драматургические соображения. Вячеслав Иванович признавал, что в арии Руслана из второго акта купюра нарушает сонатную форму арии, но все же делал ее, так как слишком большому риску подвергается исполнитель: у него

может не хватить выдержки. Делал он сокращение и в ансамбле третьего акта «Руслана»: в основном он состоит из повторений, тормозящих не только действие, но и музыкальное развитие. Однако Сук был против купюры в «Китеже» в хоре «Ой, беда идет, люди», повторяющемся трижды, — здесь каждое повторение дает как бы новый качественный скачок и способствует нарастанию драматического напряжения. Он считал неудачным начало третьего акта «Золотого петушка» — Амелфа рассказывает все то, что зрителю уже известно, — но восставал против купюр из соображений музыкальной формы: нельзя начинать прямо с шествия.

Когда в Театре имени Станиславского начали ставить «Севильского цирюльника», у меня было очень трудное положение. К. Станиславский и В. Сук в те годы уже редко выходили из дому. Но постановщиком был Станиславский (он репетировал дома), музыкальным руководителем — Сук; я был дирижером спектакля. Приходилось бегать с партитурой под мышкой из Леонтьевского переулка от К. Станиславского на Большую Дмитровку к В. Суку для согласования вопросов, которые не так-то легко согласовывались. Когда я говорил Вячеславу Ивановичу, что Константин Сергеевич хочет того-то и того-то, Сук не задумываясь отвечал: «Передайте Константину Сергеевичу, что Сук хочет быть здоровым и что Константин Сергеевич, вероятно, хочет того же». То есть выполнение наших желаний далеко не всегда зависит от нас. Так, например, было, когда речь зашла о речитативах, которые Станиславский сам очень искусно пел — в итальянской манере, — то интонируя определенные звуки, то соскальзывая на говор. Сук, в принципе не возражая против этого, утверждал, что нашим актерам такая манера не свойственна и в спектакле на русском языке это неосуществимо (так и получилось, хотя в общем спектакль был очень удачный и речитативы декламировались, то есть пелись с редкой выразительностью).

К. Станиславский одобрил новый перевод либретто, прекрасно сделанный поэтом П. Антокольским. Вячеслав Иванович, отлично знавший языки и очень ценивший все итальянские традиции «Севильского цирюльника», относился к этому переводу критически. Доставалось, конечно, мне. Были разногласия и в отношении купюр. Мои аргументы, вроде того, что «Константин Сергеевич находит этот ансамбль лишним, а этот речитатив ему нужен для действия», вызывали резкий отпор со стороны Сука. Он заявил: «Дирижер ставит купюры, кладет клавир на стол и говорит: так идет!» Вячеслав Иванович, конечно, понимал, что я не могу в подобном тоне разговаривать со

Станиславским. Но как принципиальный, непоколебимый человек, он и меня учил этой принципиальности. Конечно, в наше время подобная диктатура себя изжила. Все редакционные вопросы решаются дирижером, режиссером, художником в творческом единении.

Так хотелось бы в благодарность за громадную помощь, за интересные, умные, столь оправдавшие себя впоследствии советы, за внимание и сердечное отношение возможно полнее воссоздать творческий облик Вячеслава Ивановича Сука! К сожалению, не могу признать, что это мне удалось, остается надеяться, что по отдельным наброскам, характеризующим различные стороны его деятельности, сложится хотя бы частичное впечатление об этом неподражаемом мастере и художнике.

«Советская музыка», 1961, № 11

Учитель и друг

В 1918–1920 годах в Колонном зале Дома союзов (так как Большой зал консерватории после военной разрухи еще не вошел в строй) давались концерты С. А. Кусевицкого.

Как всегда, каждая программа исполнялась дважды — днем, в виде генеральной репетиции, по доступным ценам для учащейся молодежи и на следующий день вечером для публики, как тогда говорили, «держателей» абонементов.

Всеми программами, как правило, дирижировал сам Кусевицкий. И только раз в году делалось исключение, когда он играл свой собственный Концерт для контрабаса. Исключение частичное, потому что вторым отделением обязательно дирижировал сам Кусевицкий. Только для первого отделения приглашался дирижер, который должен был исполнить небольшую пьесу и затем проаккомпанировать Кусевицкому его Концерт.

Таким дирижером в сезонах 1918/19 и 1919/20 годов был Н. С. Голованов, который к этому времени уже зарекомендовал себя как отличный хормейстер, многообещающий композитор и дирижер.

Мне кажется, что выступления в концертах Кусевицкого были довольно значительным этапом в биографии Н. С. Голованова, несмотря на скромное амплуа. Первая программа начиналась со Вступления и «Шествия» из «Золотого петушка». Через год в таком же концерте Голованов продирижировал сюитой из своей оперы «Принцесса Юрата» — экзаменационного сочинения, за которое он при окончании Московской консерватории получил малую золотую медаль.

Может быть, не лишним будет напомнить, что в ту пору дирижерских факультетов не существовало. Путь к пульту руководителя спектакля или концерта открывался в основном композиторам, то есть музыкантам, не только фундаментально образованным, но и обладающим большим творческим дарованием. Поэтому каждая новая фигура, появлявшаяся за дирижерским пультом (а тем более — шутка сказать — в концертах Кусевицкого!), рассматривалась как явление, как нечто многообещающее в искусстве. Так начинал и Голованов, став в 1919 году дирижером Большого театра.

С тех пор прошло больше пятидесяти лет, но я очень хорошо помню и прекрасные концерты Кусевицкого, и первые выступления в них Голованова.

Не могу не вспомнить замечательные спектакли Голованова в

Большом театре в первой половине двадцатых годов: «Князь Игорь», «Евгений Онегин», а затем «Сорочинская ярмарка», в которой были заняты великолепнейшие певцы по главе с А. В. Неждановой. Но мне запомнилась рецензия в одной из московских газет, где отмечалось, что «подлинным героем спектакля явился дирижер Н. С. Голованов». (В ту эпоху не писали «молодой дирижер» и вообще молодость не давала никаких чрезвычайных прав, в особенности дирижеру. Замечу между прочим, что я знал в Ленинграде очень хорошего музыканта, который, как и многие, очень тяготел к дирижированию. Но в предреволюционное время ему говорили: «Вы же очень молоды, а для того, чтобы дирижировать, надо быть почтенным человеком, набраться опыта». А когда он «набрался опыта», стал почтенным, я же ему сказал: «Это все очень приятно, но надо же дать дорогу молодежи». Так он за всю свою жизнь и не подошел к пульту!).

Сейчас я вспоминаю, каким молодым был Голованов и как он строго и авторитетно разговаривал с самыми почтенными артистами Большого театра. Но для этого надо было быть Голованом, обладать не только его дарованием, темпераментом, непримиримостью, но и иметь то, что сейчас называют в спортивных обозрениях «бойцовские качества». Вот этого у Голованова было хоть отбавляй! Он закипал просто мгновенно. И соответственно все кипело вокруг него.

Я помню студенческий оркестр консерватории. Хотя его и вели лучшие дирижеры, он всегда продолжал оставаться ученическим.

Но вот в 1925 году в консерваторию пришел Голованов. При большой нагрузке в театре, он вел в консерватории оперный и оркестровый классы. Хорошо сказать— «вести класс»! Приходить на занятия, отбывать академические часы, передавать молодежи свои знания… Голованову это абсолютно не подходило. Прежде всего он потребовал, чтобы все занятия оркестра проводились только в Большом зале консерватории. А Большим залом в годы нэпа завладел кинотеатр «Колосс» и «выкурить» его оттуда стоило большого труда. Затем, благодаря усилиям Н. С. Голованова и Н. Г. Райского (проректора консерватории), был объявлен абонемент из восьми концертов студенческого оркестра, причем в программы входили труднейшие сочинения, вплоть до «Поэмы экстаза»!

В ту пору было много свидетелей первого исполнения «Поэмы экстаза» под управлением Кусевицкого, и они поражались, как это студенческий, то есть ученический, оркестр мог достигнуть таких исполнительских высот (среди них назову профессора М. С. Неменову-Лунц, которая много лет была в дружеских отношениях

с С. А. Кусевицким и с А. Н. Скрябиным).

Партию первой трубы у Кусевицкого исполнял знаменитейший М. Табаков, а в нашем студенческом оркестре играл его ученик, впоследствии почтенный профессор консерватории, а тогда молодой, стройный солдатик — Сергей Еремин. И с каким блеском, с каким темпераментом играл! До сих пор слышу эти ошеломляющие трубные возгласы, вижу горящие глаза Сергея Еремина. Первые кларнетисты А. Володин и И. Майоров, первые флейтисты Н. Платонов и Ю. Ягудин, трубач Г. Орвид, тромбонист В. Щербинин, валторнист А. Янкелевич, гобоист Л. Славинский — многие из них стали потом солистами оркестра Большого театра и затем профессорами Московской консерватории. Такая же картина была в струнной группе. Просто нет возможности перечислить всех талантливых студентов, прошедших оркестровую школу у Голованова. В концертах студенческого оркестра принимали участие известнейшие солисты — А. В. Неждановa, К. Н. Игумнов, Н. А. Обухова, В. Р. Петров.

Столь же активную деятельность развернул Н, С. Голованов и в оперном классе. Вместе с режиссером В. Л. Нардовым (Книппером) он осуществил в Большом зале постановку «Царской невесты» (зал был соответственно приспособлен под сцену). В спектакле участвовал тот же прекрасный оркестр, отлично звучал хор (хоровой отдел еще только налаживался, но уже были привлечены такие титаны хорового искусства, как Н. М. Данилин и П. Г Чесноков). Но самое удивительное, что почти все исполнители, исключительно студенты консерватории, стали солистами Большого театра. Назову А. Тимошаеву, Н. Штанге, Г. Воробьева, С. Красовского, С. Колтыпина — все это ученики Н. С. Голованова. А в 1937 году, когда Голованов стал во главе Большого симфонического оркестра радио, он вырастил новое поколение артистов оркестра, большую группу певцов.

Я так много говорю о Голованове как о педагоге потому, что он отчасти был моим учителем, руководил моими первыми шагами в сложном дирижерском искусстве. В чем-то я пытался ему подражать, может быть, подражаю и до сих пор, хотя всегда понимал, что его особенный творческий почерк, его артистический профиль, по существу, неподражаемы. На примере некоторых товарищей я видел, сколь неудачны попытки перенимать какие-то внешние приемы, манеру работы, но не самую сущность. Считаю, что вспомнить, каким замечательным педагогом был Голованов, следует и потому, что дирижер прежде всего обязан быть педагогом, и притом с самых молодых лет. Между тем сейчас это забывается настолько, что нередко можно

услышать от артистов оркестра: «Что же, он пришел нас учить, что мы, ученики, что ли?» Между тем, если дирижер не способен учить, то он и не очень дирижер. Правда, надо учить так, чтобы не давать повода для подобных восклицаний.

Каков же был собственно артистический облик Н. С. Голованова?

Суждений на эту тему было очень много, причем надо сказать, что сам Николай Семенович давал немало поводов и для суждений, и даже осуждений, хотя последнее ни в какой степени его не останавливало и не заставляло колебаться в своих убеждениях.

Голованов как исполнитель был очень самобытен. С юных лет он увлекался живописью, хорошо ее знал и ощущал тесную связь между живописью и музыкой. Он говорил, что в музыке он сторонник ярких красок, резких контрастов. С оперой это гармонировало наилучшим образом: ведь и художники в опере расписывают холсты крупными мазками, учитывая масштабы театра, специфику искусственного освещения, различные ракурсы и углы зрения.

Точно так же Голованов создавал звуковую картину яркими и броскими мазками. Но все это было заранее продумано и тщательно отделано. В опере дирижеру не приходится надеяться только на свой темперамент, на чутье артистов — все детали должны быть заранее тщательно разработаны, все точки над і поставлены. Иногда это очень трудно в условиях нашей театральной жизни, но для Голованова данные вещи никогда не представляли сложности. На первую репетицию он приходил с тщательно разработанной партитурой, и было трудно, почти невозможно заставить его что-нибудь изменить. Он не экспериментировал, а шел напрямик. В этом отношении Голованов очень отличался от многих своих коллег, которые рассматривали репетицию как совместный творческий поиск. Долгое время именно такая атмосфера царила в ленинградских оперных театрах, а отчасти и в Ленинградской филармонии (беру далекую эпоху конца двадцатых — начала тридцатых годов); такая атмосфера по-своему давала хорошие результаты.

Но Голованов и слышать о ней не хотел! Подобный стиль работы его совершенно не устраивал. Как только он появлялся за пультом, он требовал полной, стопроцентной мобилизованности от всех. Он быстро простреливал взглядом ряды артистов оркестра, хора (он очень хорошо знал каждого), и, если на мгновение его взгляд на ком-то задерживался, значит, неспроста; тут уж приходилось гадать: возможно, этот артист в чем-то «согрешил» в прошлый раз, либо его поза или лицо его

недостаточно знакомо дирижеру, какой-нибудь новичок, который допущен то ли с его разрешения, то ли так, кем-нибудь подсажен. Все это занимало какие-то мгновения, а затем поднималась палочка — и сразу все замирало.

Мне кажется, что все артисты оркестра так тяготели к Голованову не потому, что он заявлял о своем превосходстве, поучал, укорял. Эти черты не были для него характерны. Главная его задача была разгорячить всех поголовно, и старых и молодых, и усердных и ленивых. Это ему удавалось очень быстро, и он сразу начинал лепить музыкальные образы, пока еще ничто не остыло. И все покорно выполняли его требования — темп работы был такой, что некогда было подвергать сомнению творческий замысел. Все были в него вовлечены. В этом заключалось неподражаемое дирижерское мастерство Голованова, и об этом не раз приходилось задумываться. Вполне понятно, что оркестры, во главе которых стоял Голованов, приспосабливались к его стилю работы.

Но я помню выступление Голованова в Ленинградской филармонии — это было в тридцатых годах. Хорошо зная Голованова, но также хорошо зная и прекрасный оркестр Ленинградской филармонии, я со страхом шел на репетицию. Расшевелить этот оркестр всегда было очень трудной задачей. Во всяком случае, работа там должна была протекать спокойно и уравновешенно, что совершенно не было свойственно Голованову. И действительно, уже через пятнадцать минут дым стоял коромыслом. В Богатырской симфонии сразу появились характерные голововановские акценты, резкие темповые сдвиги — все, что в ту пору было характерно для московской школы и никак не принималось ленинградской. Ну а московские оркестры, конечно, хорошо знали, что «сопротивление бесполезно».

Должен при этом сказать, что Николай Семенович Голованов был добрым, мягким, сердечным человеком. Добрым не в том смысле, что он со всеми и во всем соглашался, эта черта ему никак не была свойственна. Свое несогласие с вами он высказывал тут же, в самой категорической форме, и ему было совершенно все равно, кто его оппонент, сколь он влиятелен, — на тон Голованова это не действовало. Но он сам был очень влиятелен и не жалел сил для воспитания артистов, помогая им во всем, в чем только возможно, и укрепляя тем самым коллективы, в которых он работал, и свой авторитет.

Несколько поколений артистов вспоминают Голованова добрым словом, и не только потому, что он был прекрасным дирижером. Голованов активно поддерживал талантливую молодежь, проявлял о ней большую заботу, был замечательным

педагогом и воспитателем, требовательным, умным и тонким.

В последний период своей жизни он возглавлял Большой театр и Большой симфонический оркестр радио. В ту пору я был главным дирижером Театра имени

С. М. Кирова в Ленинграде. Вероятно (и даже несомненно), у Николая Семеновича были свои трудности, но, когда мы с ним встречались, он меня расспрашивал о моих делах и до самой нашей последней встречи в 1953 году проявлял горячую заинтересованность. Я расставался с ним, подбодренный его умными, душевными словами.

Голованов хорошо видел перспективу театра, был противником всяких сенсаций, твердо шел по намеченной линии.

Когда Николай Семенович был во главе Большого театра, жизнь в театре била ключом, новые постановки ставились одна за другой, в труппе вспыхивал то один, то другой новый яркий талант. Это само по себе не делается! Нужен был Голованов с его неукротимой энергией! Вспоминая дирижера в различные периоды его жизни, я чаще всего возвращаюсь к изумительной постановке оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Это было в 1927 году, Голованову исполнилось 36 лет (как и автору оперы). В спектакле были заняты все лучшие артисты старшего поколения, включая А. В. Неждановy. Опера была замечательно разучена, игралась и пелась виртуозно, шла с потрясающим успехом, хотя критика осталась недовольной работой режиссера и художника.

Уже тогда Голованов был мастером высшего класса. А для нас — его учеников и товарищей — он был большим, настоящим другом. Таким он и остался в нашей памяти.

«Я. *С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников»,* М., *1982.*

Годы в студии

Молодежь моего поколения обожала Художественный театр. Еще учась в средней школе, я с товарищами рано утром (по определенным дням) ходил во двор МХТ для участия в лотерее. Вытянешь счастливый номер — получишь право стать в очередь в кассу и получить билеты на спектакль по своему выбору. Попасть иначе в Художественный театр было невозможно. К нему тяготели все, в особенности прогрессивная, революционная интеллигенция. И если мы, молодежь, обожали Художественный театр, его спектакли, его великолепнейших актеров, то прежде всего, конечно, обожали Константина Сергеевича Станиславского — удивительного, неповторимого актера, изумительно красивого человека покорявшего своей внешностью, осанкой, каким-то одному ему присущим обаянием.

В ту пору посидеть где-нибудь в амфитеатре, а то и просто на ступеньках, посмотреть «На дне», «Дядю Ваню», «Три сестры», «У царских врат» или «Синюю птицу» с участием Станиславского, Качалова, Москвина, Лужского, Вишневского, Грибунина, Книппер-Чеховой, Лилиной было великим счастьем. В Художественный театр входили как в храм, разговаривали шепотом. Аплодисменты во время действия считались кощунством. По окончании спектакля никто не мчался к вешалке.

Я, конечно, и не мечтал тогда, что со временем буду длительно и постоянно общаться со Станиславским, более того, окажусь не только его учеником, но и «полноправным сотрудником» (так по крайней мере он мне внушал).

Помню, у меня замерло сердце, когда К. Игумнов, бывший в ту пору директором Московской консерватории, сказал, что ему звонил Станиславский и просил порекомендовать молодого дирижера для Оперного театра, недавно созданного на основе его Оперной студии. Это было в 1928 году. Игумнов добавил, что порекомендовал Станиславскому меня и последний просил позвонить ему по телефону.

За звонком последовала встреча, причем Константин Сергеевич не пожалел времени. Основной целью этой очень продолжительной беседы было рассказать и внушить мне, как он, Станиславский, понимает оперу и какие цели преследует, создавая оперный театр и ставя оперные спектакли. Выяснилось, что Константину Сергеевичу очень близко музыкальное искусство; он цитировал музыкальные произведения (по преимуществу оперы и вокальную музыку), напевал и, что было особенно интересно, тут же рассказывал, как он понимает

музыкальные образы и что именно в идее, в замысле композитора ему особенно дорого как режиссеру. Он до того хорошо знал и чувствовал психологию музыкантов, наши склонности и наши слабости, что порой становилось не по себе. Он посетовал, например: «Спросишь музыканта, что эта музыка выражает, а он отвечает: тут вот главная тема, а тут побочная, эта вот связующая, здесь ми мажор, основная тональность, а здесь вот ля минор, потому что произошла модуляция, которая длилась восемь тактов. Это, наверно, очень правильный и очень научный анализ. А что он мне как режиссеру может дать?»

Станиславский всегда допытывался, **что эта музыка выражает**? И на такой казалось бы, простой вопрос бывало очень нелегко ответить. Помимо того, что вообще не всегда удается конкретно определить идею, содержание музыкальной мысли (тем, вероятно, музыка и хороша, что каждый вправе сообразно своей фантазии ассоциировать музыкальные образы с субъективными жизненными ощущениями и впечатлениями), не всякий объективно правильный и вполне конкретный ответ мог удовлетворить Станиславского. Нужно было угадать, в каком направлении начала действовать его фантазия. Вслушиваясь в музыку, он загорался, оживлялся и ждал помощи от нас, музыкантов. Он спрашивал: «А что это? А это о чем?» (Когда знакомишься с острым дискуссионными статьями на тему о программной и непрограммной музыке, всегда вспоминаются его оживленное, беспокойное лицо и эти односложные вопросы; они ставились так неожиданно, на них бывало так трудно ответить, что сейчас, задним числом, завидуешь приверженцам непрограммной музыки).

Неудачный ответ мог помешать фантазии Константина Сергеевича, охладить его в тот момент, когда у него с удивительной быстротой возникало представление о конкретном действии на основе только что услышанной музыки. Хуже всего воспринимал он такие примерно наши ответы: «Эта музыкальная мысль выражает грусть, скорбь, радость, трагичность». Он говорил: «Что? Грусть, трагичность? Нет, это не то, мы этого играть не можем» (то есть нельзя играть состояние — одно из основных положений его «системы»). Станиславский очень часто сам отыскивал такие музыкальные образы, которые давали наибольшую возможность для действия. Невозможно, например, забыть первые такты «Золотого петушка» (после интродукции), когда в до мажоре остинато появлялась тема Додона. И слова Константина Сергеевича: «Вы посмотрите, какой он важный! Прямо щеки раздуваются от важности!» (При этом он напевал эту тему, придавая ей характер предельного самодовольства).

Артисту, певшему Додона, он повторял: «Мало важничаете! Идите от музыки!» И получалось замечательно! Додон, набитый дурак, всем своим нелепым видом подчеркивал, что он царь и очень важная персона.

Главное же, что действие достигало полного слияния с музыкой. Додона играл и пел талантливый артист А. Детистов. Скажу кстати, что хотя К. С. Станиславский действительно обладал волшебным даром перевоплощения и умел замечательно «перевоплощать» других, все же ему это удавалось только тогда, когда у певца был актерский талант. Случалось, что Станиславский увлекался каким-нибудь певцом, лишенным такого таланта, тратил на него много времени, сил, энергии, но результаты оставались грустными. Иногда в этом были виноваты мы, музыканты: появляется молодой человек с хорошим голосом, и стараешься, чтобы он попал в поле зрения Станиславского. Думаешь: хороший голос плюс возможность работы со Станиславским — этого вполне достаточно, чтобы он достиг самых больших высот. Увы, это не так. У нас не было опыта и мы ошибались, а Станиславский доверял нам, молодым музыкантам. Правда, когда случалось оставаться с ним наедине, чтобы обсудить текущие дела, он повторял (и не раз!): «Если есть голос и есть талант, меня не испугает никакая внешность». Думаю, так он говорил, чтобы не отпугивать от театра талантливых людей, так как и внешности он придавал громадное значение. Во всяком случае, если взять ту сравнительно небольшую группу актеров моего поколения, с которыми Станиславский создал свои оперные постановки, то они обладали и талантом, и голосом, и хорошими сценическими данными. Назову прежде всего М. Гольдину, М. Мельтцер, С. Смирнова, Г. Бушуева, Ю. Юницкого, М. Шарову, А. Степанова, Н. Белугина, Н. Панчехина.

С тех пор прошло тридцать лет, сменилось поколение актеров, сменилось поколение зрителей. Другим стало лицо наших оперных театров. Но эти три элемента: голос, внешность и талант — по-прежнему необходимы оперному артисту.

Итак, Станиславский всегда мыслил конкретными музыкальными образами, такими, какие способны послужить основой сценическому действию. «Надо играть так, — говорил он, — чтобы **зритель слушал глазами и видел ушами**». Для актеров он изобретал всевозможные приспособления, чтобы они не могли соскользнуть с этой правильной линии в сторону пения ради пения, в сторону любования абстрактными музыкальными красотами (которых он вообще не признавал).

В том же «Золотом петушке», например, в выходе Звездочета он говорил, что в глокеншпиле, в pizzicato, играющими секвенцию

трезвучиями, он слышит шаги глубокого старика с расслабленными мышцами, затрудненным дыханием.

— Сколько лет Звездочету? — спрашивал он. И сам отвечал: «Сто! А что это значит, сто лет? Это значит, что только что прошел сто верст пешком» (по самочувствию).

Столетний старик, конечно, беззубый, поэтому Станиславский предлагал актеру произносить слова так, как это может делать человек, во рту у которого два зуба.

В спектакль это не вошло, но в процессе работы давало актеру хорошее приспособление. Точно так же работал он и с няней из «Онегина». Конечно, няня, для которой Татьяна почти ребенок, должна быть очень старой. К сожалению, мы часто об этом забываем и показываем Татьяну и няню примерно одного возраста (от сорока до пятидесяти).

Часто на репетициях К. С. Станиславский давал актеру приспособление, которое должно было только помочь найти правильное самочувствие и которое в дальнейшей работе отменялось. Случалось, однако, что актер уже не хотел отказываться от приемов, подсказанных Станиславским.

Например, в «Майской ночи» в третьем акте, перед песней «Ой ты, месяц, светел месяц» Станиславский укладывал Левко на траву прямо навзничь с бандурой в руках и в таком положении заставлял петь. Предполагалось, что этот экзерсис помогает освобождению мышц, воссозданию ощущения атмосферы ночного благоухания весенней украинской ночи, всей поэзии Гоголя, так великолепно выраженной в музыке Римского-Корсакова. Но Левко — Смирнов настолько привык к этой позе, что с удовольствием пел оба куплета песни, лежа на спине прямо на планшете сцены.

Станиславский находил такие интересные, жизненно правдивые и вместе с тем театрально яркие положения, что я тоже ими увлекался. Однако увлекаться мне было «не положено». Певцы говорили: ты дирижер, ты отвечаешь за музыкальную сторону, скажи Константину Сергеевичу, что так петь неудобно, да и звучать не будет. Случалось, я набирался духу и говорил Константину Сергеевичу что-нибудь в этом роде. Станиславский вежливо осведомлялся у актера: «Вам это положение неудобно? Вам трудно петь?» И тут нередко следовал ответ: «Что вы, Константин Сергеевич, мне очень удобно». Таково вероломство певцов.

Заведующим музыкальной частью был В. Сук. Во всех трудных вопросах я мог обратиться к нему, чтобы знать, вправе ли я высказать Станиславскому свое несогласие. Надо сказать, Вячеслав Иванович с полным одобрением относился ко всем смелым поискам Константина Сергеевича в тех операх, которыми

он сам дирижировал десятки лет. Сук дирижировал и первыми спектаклями «Майской ночи». Это был на редкость увлекательный спектакль. Лирика и юмор, быт и фантастика были органически связаны. Все игралось молодо, задорно, без всякого нажима, актеры испытывали истинную радость. А вместе с ними и я, несмотря на то, что стоял за пультом уже десятки раз. Прекрасная Ганна — М. Гольдина (действительно благодарная для Станиславского ученица: превосходный голос и, главное, исключительная восприимчивость к режиссерским указаниям), молодой, живой Левко — С. Смирнов, Голова — А. Детистов, Каленик — Г. Бушуев, точно рожденный для этой роли, свояченица — горячая, бурлящая А. Росницкая, Винокур — громадный Ю. Лоран, обладавший такой импозантной внешностью, что в большинстве характерных партий ему вообще ничего не надо было играть. Хор как «цех» не существовал: была группа актеров-студийцев, участники которой, спев сегодня хоровую партию, могли рассчитывать завтра спеть соло. Такая система с точки зрения качества хорового звучания, конечно, очень несовершенна, но зато из спектакля совершенно исчез элемент разобщенности. Балетной труппы в театре вообще не было, пластикой занимались все (даже мы, дирижеры), а танцевать на сцене (например, гопак в «Майской ночи» или вальс в «Онегине») должны были как «все люди», а не как артисты балета. До чего это было хорошо! В нынешней постановке «Войны и мира» в Большом театре отлично танцуют Т. Милашкина, Е. Кибкало, А. Масленников, Г. Панков, а рядом с ними артисты балета. Грани между профессиями стираются. Но, к сожалению, это пока еще редкий случай.

В ту пору (1928–1930) «Майская ночь» шла в Большом театре. Я ходил на его спектакли с большим любопытством и, конечно, с чувством известной ревности. И вот что я помню: сцена значительно больше, народа на сцене гораздо больше. Поют неизмеримо громче. Голоса у всех очень громкие. Лица очень серьезные и равнодушные. Приходят на сцену, когда нужно петь, и, спев, уходят. Фразы все слипшиеся, слова произносятся без всякой веры в них. На сцене царит атмосфера деловой добросовестности. Все «работают». Все очень важные, и с одинаковой важностью поется, например, «Ой, не бойся, Калиночка ясная, крепко-накрепко к сердцу прижмися ты…» и «… Голова наш сед и крив, стар как бес и что за дурень, гей!» Улыбка нигде не проглянет: это может уронить достоинство академического театра.

Я сейчас не утверждаю, что это было так, ведь я мог быть необъективен, я был влюблен в свою «Майскую ночь» (моя первая

работа в театре!).

Изредка у нас дирижировал В. Сук. Это, конечно, бывали замечательные спектакли. Станиславский и Сук друг друга очень любили и легко находили между собой общий язык. Но когда Станиславский говорил мне: «Выясните это у Вячеслава Ивановича», мне приходилось быть настороже, так как в иных случаях речь могла пойти о таких вещах, когда Станиславский не мог рассчитывать на согласие Сука. Например, Станиславский не признавал музыкальных антрактов и даже увертюры. Все это игралось при открытом занавесе, в полном единстве со сценическим действием (за исключением некоторых увертюр). «Выторговать» у Станиславского право сыграть какой-нибудь антракт или даже маленькую интермедию при спущенном занавесе было почти невозможно.

Так, например, в «Майской ночи» первый эпизод, в котором слышатся и покой украинской ночи, и загадочные, таинственные очертания старого «панского дома», и жалобные причитания Панночки, повторяется дважды в почти неизмененном виде. В партитуре Римского-Корсакова занавес открывается к началу второго эпизода, но Станиславский открывал занавес на самой первой ноте. Появлялся Левко в вывороченном тулупе, в котором он только что убежал из конуры писаря. Конечно, это было очень хорошо: ряд последовательных событий связывался в одну цепочку. Но для этого было бы достаточно музыкального куска, отмеченного автором, Станиславский же оставался неумолим.

— Лишь только вы погасили свет в зрительном зале, — настаивал он, — зритель ждет одного: занавеса. При закрытом занавесе он ничего не слушает и нервничает так же, как рабочий, который держит веревку от занавеса и ждет сигнала.

Я убеждал Станиславского, приводил в пример увертюры и антракты к драматическим спектаклям (ведь многие из них стали шедеврами мировой музыкальной классики), но он твердо стоял на своем.

— В драматическом театре увертюры игрались, а богатая публика тем временем заполняла зал, нисколько не интересуясь оркестром и музыкой. Нет спора, среди этих увертюр действительно были гениальные, но они никогда не были органическим элементом спектакля, — таковы были возражения К. С. Станиславского. Я обратился за помощью к Суку (по поводу третьего акта «Майской ночи»). Сук задумался, затем сказал: «Знаете что: если он (Левко) будет очень долго валять дурака, он затем очень плохо споет свою песню». Это было справедливо и мудро, но сказано только мне. Когда «Майской ночью» дирижировал Сук, занавес давался так же и Левко «валял дурака»

с самой первой ноты.

Но я отнюдь не хочу сказать, что Станиславский не любил или не ценил «чистой» музыки. Он просто утверждал, что её не может быть в театре.

Как он увлекался «грозой», вернее «грозами» из «Севильского цирюльника» и из «Риголетто»! И ту и другую он пел на память, в каждой музыкальной фразе чувствовал её реальное сценическое воплощение, торопился, чтобы успеть рассказать, как много он видел в этой музыке. Он говорил: хотя гроза, как явление природы, казалось бы, всегда одинакова и в обоих случаях она только фон для последующих событий, взятые авторами краски совершенно различны, так как в «Севильском» гроза возникает накануне счастливой развязки, а в «Риголетто» перед трагическим финалом. Настоящий оперный композитор должен быть обязательно немного и режиссером. Лучшим «режиссером» из оперных композиторов К. С. Станиславский считал Пуччини, и за это прощал ему многое. Если вспомнить постановку «Богемы», то станет ясно, какую «режиссуру» в музыке Пуччини Станиславский наиболее ценил.

«Богема» — одна из самых ярких оперных постановок Станиславского. Спектакль о молодежи игрался молодыми актерами. Уже в этом была большая жизненная правда. Но, конечно, этого мало. Живой, упругий ритм музыки Пуччини не переставал ощущаться на сцене; как только кто-нибудь из актеров начинал остывать, переходить на статичное вокализирование итальянской оперной музыки, задачи Константина Сергеевича сейчас же возвращали его к действию. В этом спектакле трогала глубокая человечность, то есть многие «маленькие правды», из которых складывается одна «большая правда», настоящее, большое искусство.

Станиславский очень ценил Пуччини. Он называл его «композитором-режиссером». А режиссером, по словам Константина Сергеевича, должен быть всякий, кто соприкасался с театром. Как часто в связи с этим он вспоминал В. Симова. Судя по той интуиции, с которой замечательный художник отыскивал и подчеркивал все необходимые детали, принося эскизы, являвшиеся развитием постановочного замысла, Симов, наверное, действительно был режиссером.

Никогда ни в чем нельзя было увидеть в его работах попытку показать себя, хотя таких возможностей для художника очень много, особенно в оперном спектакле. Станиславский не признавал парадности, красивой прилизанности. Разумеется, Симову не надо было об этом говорить, хотя рядом, в «богатых» театрах, художники просто состязались в том, чтоб «выбросить»

на сцену как можно больше шелка, бархата, парчи, ошеломить зрителя монументальными сооружениями, роскошными свитами царей, золочеными колесницами, запряженными настоящими лошадями… И когда Симов приносил свои бесхитростные рисунки, от которых просто сердце щемило, до того они точно сливались с музыкой, то это для оперного театра тоже было ново.

Правда, находились среди нас и такие, кто искренне считал, что мы себя обкрадываем, что настоящая опера там, где шелка и живые лошади. (Кстати, когда уже после смерти К. С. Станиславского в оперном театре его имени была поставлена опера «Станционный смотритель» В. Крюкова, Вл. И. Немирович-Данченко сказал постановщикам: «Константин Сергеевич перед смертью не просил вас выпускать лошадей на сцену». Когда кто-то неосторожно спросил: «А почему?», Немирович-Данченко добавил: «Надо же что-нибудь оставить и для цирка»).

Мы и сейчас не богаты театральными художниками, которые умели бы мыслить режиссерски. В опере художник должен быть еще и музыкантом. Не могу здесь не вспомнить В. Дмитриева — истинно театрального художника-драматурга, так много сделавшего для музыкального театра.

Понятно, если композитор, художник должны быть потенциальными режиссерами, то еще в большей степени это относилось к дирижеру. В этом отношении К. С. Станиславский был неумолим. Какие требования он предъявлял к оперному дирижеру?

Прежде всего, конечно, единство замысла. Дирижер и режиссер должны быть одинаково вдохновлены идеей спектакля. Станиславский отнюдь не претендовал на единоличное право авторства постановочного замысла. Напротив, как музыкант, дирижер может открыть очень многое и режиссеру, и художнику, и исполнителям. Но если, приступая к постановке, он не имеет созревшего замысла или, еще хуже, тяготеет к традиционному решению, можно ожидать всяких бед. Станиславского больше устраивало, когда ты приходил со своим, пусть ошибочным толкованием. Опровергая тебя, он еще более воодушевленно развивал свои собственные идеи: ты уже давно отказался от своих позиций, а Станиславский продолжает фантазировать, рисуя картины одна ярче другой, а ты держишь в руках тощий клавир какой-нибудь старинной итальянской оперы и удивляешься, как много можно найти подлинно высоких чувств, глубокой жизненной правды, острых драматических столкновений в этом «условном жанре».

Вместо оперных героев перед вами вставали живые люди с

ярко очерченными характерами, стремлениями. И оказалось, что все было в музыке, лежало совсем близко на поверхности, и оставалось только диву даваться, как ты этого не находил, не видел и не слышал раньше.

Так случилось, например, с «Севильским цирюльником», с «Доном Паскуале». Станиславский как никто был изобретателен в мизансценах. В третьем акте «Севильского цирюльника», когда Бартоло, ошеломленный известием о приезде графа Альмавивы, терял равновесие и падал на четвереньки, Альмавива (под видом Дона Алонзо) садился на него верхом и так продолжался дальнейший диалог. На подобную эксцентрическую мизансцену решится не всякий даже самый крайний «левый» режиссер-«загибщик». На нее надо было иметь право, доведя актеров до такого состояния, при котором подобная мизансцена была бы естественной. Но дело отнюдь не в мизансценах. Станиславский никогда не придавал им решающего значения. Он говорил: «Если у вас актеры правильно живут, чувствуют, любят, ненавидят, не все ли равно, из какой кулисы они выходят, стоят или сидят, неподвижны или в движении».

Добавлю от себя: конечно, совсем не все равно, и сам Станиславский не раз доказывал это в работе. Просто он подчеркивал, что мизансцены — производное от главного, то есть от «правдоподобия чувств». Именно правильного понимания этого Константин Сергеевич прежде всего ждал от дирижера, ища в нем союзника, помощника в работе с актерами.

Тщательного разучивания партий, спетых интонационно точно, было для него очень мало. Он даже огорчался, если обнаруживал, что актеры все зазубрили, но никто не позаботился о том, чтоб они нашли правильное эмоциональное состояние. Кто это должен был сделать? Очевидно, прежде всего дирижер. Тем самым лишний раз подтверждается, что работа дирижера и режиссера нерасторжимы. Это хорошо понимал Станиславский, он научил хорошо понимать это и нас. Однако до сих пор можно очень часто встретить дирижера, который говорит, что у **него по музыкальной** части все вышло хорошо, а вот режиссер плохо поставил, или режиссера, который соответственно дает подобную оценку своей работе и работе дирижера. Да и в рецензиях нередко случается прочесть похвалы в адрес дирижера и упреки режиссеру за неудачную постановку. Но если режиссер неверно поставил спектакль, разве это не «**по музыкальной части**» и тут нет прямой вины дирижера? Да, хороший спектакль не может родиться в результате единоборства дирижера и режиссера или вследствие того, что одна сторона была подавлена другой даже и без борьбы.

Вступать в единоборство со Станиславским не приходилось: «подавлять» дирижера он, я думаю, не имел намерения. Если удавалось попасть с ним в тон, выполняя единый, гармонически сложившийся замысел, результат получался очень хороший. Именно такой в моих воспоминаниях осталась постановка «Севильского цирюльника» — работа, которой сам Станиславский был очень увлечен, и не потому ли (хотя бы отчасти), что мы, музыканты, певцы, приходили к нему хорошо настроенные, собранные, музыкально взволнованные. Его замысел постепенно становился нашим, мы являлись не исполнителями режиссерских заданий, а соучастниками, сопостановщиками. Хуже было с «Кармен». В этот период Станиславский был за что-то нерасположен ко мне и к некоторым актерам; мы начали его побаиваться, а страх — плохой помощник и никакой союзник в творческой работе.

Итак, когда опера была разучена музыкально, Станиславский прежде всего обращал внимание на то, найден ли исполнителями подлинный смысл образа, его действия, или они только разучили ноты, хотя бы расцветив их соответствующими нюансами.

Он и начинал свою работу с того, что подсказывал актеру, с какой стороны интереснее «подойти» к роли, дабы нащупать её смысл, найти основное звено, ухватившись за которое, можно было бы затем вытащить всю цепь эмоциональных ощущений, а они в свою очередь должны были явиться основой для правильного действия. Все сказанное достаточно известно из теории. Интересно другое: как Станиславский это осуществлял.

Актерам не показывались ни эскизы, ни макеты. Им ничего не рассказывалось о мизансценах, об идее спектакля и т. п. Зато развязывалась их инициатива. Вместо заученного текста либретто им предлагалось рассказать своими словами обо всех событиях, но при этом не пересказывать содержание оперы, а от первого лица рассказать о своих задачах, чего ты (то есть герой) должен добиться в данной сцене, с чем ты пришел на сцену, что предшествовало твоему появлению, что случится после твоего ухода и т. д. (это все тоже описано в теории).

А вот что следовало дальше, в теории, кажется, ничего нет. А это очень любопытно. Дальше актерам предлагалось (все еще без пения) общаться, но уже произнося в точности тот текст, который без сучка и без задоринки был ими разучен. И тут происходил страшный конфуз: почти никто не оказывался в состоянии не то что выразительно произнести, а просто прочитать на память текст своей партии. Для того, чтоб его вспомнить, оказывалось нужным напеть одну фразу, затем проговорить слова, напеть следующую и

так далее. Потому что мелодия и текст были заучены вместе и какие-то тонкие подсознательные механизмы отказывались действовать одни без другого, А Станиславский заставлял иной раз целые сцены играть без музыки (правда, поначалу и без текста, то есть с теми словами, которые актер сымпровизировал соответственно роли и задачам).

Только после этого переходили к пению. Причем, когда актеры начинали петь, Станиславский, усадив их на стулья, не позволял ни вставать, ни двигаться, ни жестикулировать. Лишь только протянется рука, чтоб жестом подчеркнуть фразу, раздается энергичный возглас: «Руки под себя!»

Придавая одинаковое значение и интонации, и слову, Станиславский требовал не механического их слияния, а смыслового единства. С этой точки зрения очень интересны его требования в отношении дикции. Точное, четкое артикулирование согласных букв он отнюдь не считал признаком хорошей дикции. Он хотел гораздо большего: нужно было определить все смысловые контуры, найти в каждой фразе ее логические кульминации, а затем спеть так, чтоб музыка, то есть пение, не только не противоречила, но всецело подтверждала декламацию и её логическую основу. Станиславский говорил: «без действия нет пения».

Как я уже говорил, под действием Константин Сергеевич Станиславский понимал отнюдь не движение и жестикуляцию, а внутреннюю активность, создание музыкально-драматического образа, который был бы слушателю не только слышен, но и **виден** (на основе упомянутой уже формулы «пойте глазу, а не уху»), Станиславский боролся за чистоту языка. Надо ли говорить о его собственном великолепном русском языке? Правда, в этой области у него был замечательный помощник, его старший брат, Владимир Сергеевич, большой знаток орфоэпии, широко образованный человек, в совершенстве владевший итальянским, немецким, французским языками. Во всех сложных вопросах Станиславский обращался к брату, и «суд» Владимира Сергеевича был **окончательным**.

Так, как два брата Алексеевы — Станиславские работали над словом, сейчас, к сожалению, уже никто не работает. Мне по крайней мере не приходилось этого ни видеть, ни слышать. А нынче появилось то, что называется «хорошей дикцией», а по существу является уродованием речи.

Одно из таких уродств, ставшее уже обязательным, — придыхание перед словом, начинающимся с гласной, например; «вот (придыхание) оно!» (Мельник) или «…но счастья нет в моей (придыхание) измученной душе» (Борис). Хочу заверить всех, кто

считает это признаком хорошей дикции, что Станиславский с возмущением относился к такому противоестественному коверканью речи (к счастью, в ту пору эта «инфекция» еще не была так распространена).

Я помню только один случай, когда Станиславский разделил гласные, — это было в «Пиковой даме». Мне запомнилось, как он произнес (при разборе оперы) фразу «я иду… углом», отделив последнее слово. За все годы моей работы в студии это был единственный случай, который, по всей вероятности, был допущен не из опасения слияния двух одинаковых гласных, а для того, чтобы подчеркнуть слово «углом», говорящее о том, на какой безумный шаг решился Герман.

Останавливаюсь на всех этих обстоятельствах так подробно, чтоб хоть немного затормозить так стремительно распространившуюся за последнее время «словесную мясорубку», которая выдается за четкую дикцию. Поют слова, слоги или, еще того хуже, отдельные буквы.

Станиславский не был музыкантом. Но он любил музыку (в молодые годы находился на должности председателя московского отделения Русского музыкального общества и любил об этом рассказывать, в особенности о своих деловых встречах с П. И. Чайковским). Увлекался оперой, особенно итальянской, прекрасно помнил великих певцов, рассказывал об их выступлениях, цитируя характерные пассажи из итальянских опер. Сам в молодости учился пению, с увлечением играл водевили с пением еще до того, как стал профессиональным актером. Обо всем этом было очень интересно слушать, и эти воспоминания сейчас в ярких красках восполняют образ великого художника.

Но что же нам, музыкантам, посвятившим себя музыкальному театру, досталось в наследство от Станиславского? Об этом много раз приходилось задумываться; и сейчас, когда празднуется столетие со дня рождения Константина Сергеевича, хочется снова попытаться найти ответ на этот вопрос.

Вопрос ставится двояко; либо К. С. Станиславский, как гениальный режиссер, сделал несколько замечательных, неповторимых оперных постановок, которые останутся ему памятником (довольно эфемерным), либо он достиг большего, а именно еще сорок лет назад предугадал путь, по которому должен развиваться музыкальный театр, и сделал реальные попытки повести наш театр в этом направлении? Мне думается, что именно второе.

Музыкальный театр переживает некоторый кризис. Почему? Вероятно, прежде всего потому, что зритель сегодня приходит в

театр с иными настроениями, требованиями, представлениями, понятиями, нежели двадцать — тридцать лет назад. Может быть, тогда были лучше певцы, а может быть, они пели так, что зритель прощал им все сценические несоответствия и абсурды за замечательно проникновенное, глубокое исполнение (не только за хорошие голоса). Может быть, раньше достаточно было сосредоточить на афише несколько крупных имен, провести две — три репетиции, на которых вежливый и покладистый режиссер быстро согласует между артистами выходы, уходы и основные сценические положения, прикинув, что можно использовать из старого (декорации, костюмы, аксессуары), что нужно дописать или дошить. Этот же «ценнейший» для театра режиссер, который знает все оперы, что, когда и как именно шло, быстро покажет артистам хора, на каких тактах им выходить, а на каких «реагировать» — всем одинаковым жестом (набор жестов этот режиссер имеет; их очень немного, и они с одинаковым успехом «ходят» в самых разнообразных операх), предусмотрительно оставит место для балета (балет, может быть, появится на генеральной репетиции, а вернее всего, прямо на премьере) — и спектакль готов, да не просто очередной спектакль, а такой, на который зритель так стремится, что прямо отбоя нет! И даже если пройдет он всего три или четыре раза — не жалко! Ничто не пропадает: декорации, костюмы, аксессуары, жесты, улыбки, мизансцены — все это с успехом переходит в следующий спектакль. Вероятно, таков был музыкальный театр конца прошлого — начала нынешнего столетия.

Станиславский — первый, кто решил во все это вторгнуться. Нужно было иметь титанические силы, чтоб вступить в единоборство с такой страшной рутиной, освященной вековыми традициями. У Станиславского были эти силы. Больше того, он имел колоссальное терпение, чтоб переубедить, перевоспитать, сломить внутреннее сопротивление, которое проявлялось не только у старых, но и у молодых, совсем неопытных. Он далеко вперед увидел пути, по которым должен развиваться музыкальный театр. Очень жалко, что разработка его теоретических трудов (в этой области) попала в руки тех, кто очень мало мог сделать практически, а те, кто практически преуспевал, не были им в свое время достаточно приближены к его теоретическим поискам и открытиям.

Жалко, потому что теоретические труды учеников-теоретиков Константина Сергеевича подчас приобретают чуждый его духу характер схоластических, оторванных от жизни догм, а практика, осуществляемая хотя бы и не прямыми учениками Станиславского, но теми, кто идет по предначертанному пути, не

имеет теоретической преемственности.

Если бы сейчас, к столетию со дня рождения Станиславского, была сделана попытка освободиться от догм, от схоластики во имя поисков нового, вечно правдивого, вечно живого и великого искусства, это и было бы лучшим памятником замечательному учителю, гениальному актеру, человеку, творческое соприкосновение с которым оставляет на всю жизнь чувство гордости и радости, — Константину Сергеевичу Станиславскому.

«Советская музыка», 1963, № 1

Неутомимый труженик

В 1920 году я поступил в Московскую консерваторию по специальности фортепиано и был зачислен в класс А. Ф. Гедике. С тех пор и по самый день смерти Александра Федоровича—9 июля 1957 года — я был тесно связан с ним, или, правильнее было бы сказать, горячо привязан к нему как к учителю, музыканту, замечательному человеку. Александр Федорович был подлинным музыкальным воспитателем, самозабвенно посвятившим себя этому труду.

Не буду перечислять всех его учеников, скажу только, что влияние его на молодежь было огромно.

Это был музыкант громадного дарования. Музыке он отдал свою жизнь, ей он отдавал все свои силы.

Как органист он не имел себе равных среди советских исполнителей. Все наши музыканты, посвятившие себя этому инструменту, были либо учениками Александра Федоровича, либо так или иначе «происходили» из его школы.

Гедике был превосходнейшим пианистом, и хотя после 1923–1924 годов он уже почти не выступал как пианист-солист, но изумлял всех, кто его слышал, красотой звука, блестящей техникой.

Яркий, оригинальный композитор, он с громадным мастерством работал в самых разнообразных жанрах, великолепно знал свойства и особенности всех инструментов. Его партитуры отличаются исключительной стройностью, в оркестровом звучании его сочинений встречаются оригинальнейшие сочетания и звучности.

Александр Федорович обладал колоссальнейшими знаниями в самых разнообразных музыкальных областях. Он был знатоком старинной музыки, прекрасно расшифровывал все сложные мелизмы, свободно играл с листа по цифрованному басу (могу похвастать, что и меня он этому научил, и советую молодым музыкантам не пожалеть времени на овладение этим; умение играть по цифрованному басу организует гармоническое мышление, развивает слух, а кроме того, может быть полезно и для практических целей, например в опере, при исполнении речитативов, когда дирижер должен аккомпанировать на фортепиано или на клавесине).

И в преклонные годы Александр Федорович Гедике живо интересовался всем новым в нашей музыкальной жизни, с исключительной чуткостью относился к молодым музыкантам.

Еще будучи студентом консерватории, я принимал участие в

концертах Александра Федоровича, а позднее много дирижировал его сочинениями.

В ноябре 1927 года была впервые исполнена Прелюдия Гедике для органа, трубы, арфы и струнного оркестра в Большом зале Московской консерватории. Александр Федорович исполнял органную партию, на трубе играл С. Н. Еремин, на арфе К. А. Эрдели. Я дирижировал оркестром.

Спустя тридцать лет в том же зале Прелюдия снова была сыграна этими исполнителями в концерте, посвященном восьмидесятилетию Александра Федоровича. Это было всего за несколько месяцев до его смерти.

В тот же вечер я дирижировал прекрасной Третьей симфонией Гедике, которую включал неоднократно в программы концертов в Москве и в Ленинграде.

Впервые эта симфония была исполнена в 1923 году под управлением автора в Театре им. Революции (ныне Театр им. Маяковского). Я хорошо помню этот концерт и громадный успех, который имела симфония. В последующие годы Третья симфония неоднократно исполнялась многими советскими и зарубежными дирижерами.

Первая симфония Александра Федоровича Гедике также много исполнялась в СССР.

Очень интересна и своеобразна Вторая симфония. Я помню авторские концерты Александра Федоровича под управлением В. И. Сука (при участии оркестра Большого театра). Это было в 1922 или 1923 году. Программа дважды давалась в Большом зале консерватории. Исполнялись Вторая симфония, Концертштюк для фортепиано с оркестром (играл Александр Федорович) и, если не ошибаюсь, Драматическая увертюра.

В дореволюционные годы Первая и Вторая симфонии исполнялись в абонементных концертах С. А. Кусевицкого.

В 1932 году в симфоническом концерте абонемента Большого театра впервые была исполнена симфоническая поэма Гедике «Зарницы».

В эти годы художником Матруниным была сооружена громадная акустическая раковина, заполнявшая всю сцену Большого театра. В этой раковине располагался огромный оркестр (24 первых скрипок, 22 вторых скрипок, 20 альтов, 18 виолончелей, 16 контрабасов. Все духовые партии дублировались. Дублировались даже литавры и тарелки.)

Концертами дирижировали В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. Ш. Мелик-Пашаев, А. Коутс, Л. П. Штейнберг и некоторые гастролеры.

В мою программу входила Поэма А. Ф. Гедике, а также

сочинения В. Н. Крюкова, Л. А. Половинкина и Д. М. Мелких. Все сочинения исполнялись в первый раз. Монументальный оркестр Большого театра превосходно звучал. Наибольший успех имела поэма «Зарницы» А. Ф. Гедике.

Говоря о сочинениях Александра Федоровича, нельзя не вспомнить его замечательного переложения для большого симфонического оркестра органной Пассакалии Баха до минор. Эта работа может служить образцом творческого, живого отношения современного художника к искусству прошлого.

Александр Федорович никогда не проявлял заинтересованности в исполнении своих сочинений, никому их не навязывал. Показывал сочинение он только тогда, когда оно было закончено во всех подробностях. Он великолепно знал свои партитуры, если на репетиции появлялась какая-нибудь неточность, даже самая ничтожная, она не ускользала от его внимания.

Деликатность и скромность были неотъемлемыми качествами Гедике. Об этом все знали. Но не все, может быть, знали, сколь непримирим и тверд был Александр Федорович в своих суждениях об искусстве. Он их, правда, никому не навязывал, но высказывал весьма категорично.

Мне, конечно, всегда хотелось, чтобы Александр Федорович пришел на мой концерт или спектакль, но я не просил его об этом, зная, что он все равно будет присутствовать, если сможет. Помню исполнение в Москве «Реквиема» Верди с участием Ленинградской капеллы и ленинградских солистов. На один из концертов пришел Гедике, который сказал мне, что будет слушать этот «Реквием» впервые. После концерта он сказал только одну фразу, закончившуюся выразительным многоточием: «Все-таки после Моцарта осмелиться писать на этот текст, это, знаете…»

6 июля 1957 года я дирижировал в Большом театре «Пиковой дамой». В это лето Большой театр играл весь июль в связи со Всемирным фестивалем молодежи и студентов, который проходил в те дни в Москве. Когда я стал за пульт, артисты оркестра (подавляющее большинство которых были в прошлом учениками Александра Федоровича по камерному классу) шепнули мне, что Александр Федорович сидит в первом ряду. Я с ним мог только обменяться взглядами в антракте. Артист оркестра профессор Ю. Ягудин, в прошлом также ученик Александра Федоровича Гедике, сказал мне на этом спектакле: «Сознание, что Александр Федорович присутствует в зале, как-то окрыляет, заставляет играть с большим воодушевлением, и вообще на душе хорошо делается, когда знаешь, что Александр Федорович здесь, близко!».

Через три дня Александра Федоровича не стало.
«А. Ф. Гедике. Сборник статей и воспоминаний». М., *1960*

Большой художник

В 1922 году в Московской консерватории был организован специальный дирижерский класс. Этот класс возглавил профессор консерватории Константин Соломонович Сараджев, с которым я тогда познакомился как один из его первых учеников.

Еще раньше я много слышал о Константине Соломоновиче от моего учителя по фортепиано Александра Федоровича Гедике, а также от Александра Борисовича Гольденвейзера (фортепианные классы Гедике и Гольденвейзера были тесно связаны между собой). К. С. Сараджев, А. Ф. Гедике и А. Б. Гольденвейзер были близкими друзьями, они учились в одну пору и были свидетелями, а позднее и участниками многих музыкальных событий конца прошлого — начала нынешнего века. Таким образом, о деятельности К. С. Сараджева я знал как от него самого, так и от его товарищей.

Константин Соломонович был не только талантливейший музыкант и превосходный дирижер. Это был изумительный человек. Главной его отличительной чертой был острый интерес ко всему новому, интерес, который не покидал его до самых последних дней жизни. Сколько молодых композиторов обязаны К. С. Сараджеву тем, что услышали свои произведения, звучащими с концертной эстрады! Достаточно напомнить, что симфонические произведения Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, пользующиеся сейчас мировой славой, впервые были исполнены К. С. Сараджевым еще в далекие предреволюционные годы — в пору, когда никто не разделял с дирижером ответственности за успех или неудачу нового сочинения и когда включение в программу новинок связано было с большим риском, в том числе и материальным. Уже в послереволюционные годы я был свидетелем великолепного исполнения К. С. Сараджевым ранее никогда не исполнявшихся Четвертой и Седьмой симфоний Мясковского, «Посвящения Октябрю» Шостаковича, написанного к десятилетию Октября, то есть к 1927 году, когда Шостаковичу шел двадцать первый год.

Константин Соломонович не только исполнял эти новые произведения, но прежде всего их отыскивал. Он всегда был в курсе всего нового и с поразительной быстротой создавал себе безошибочное впечатление о новой партитуре, прекрасно охватывал её в целом и в деталях.

И если только Константин Соломонович находил в новом произведении достоинства, он был непоколебим в своем отношении к нему; вступать с ним в спор было совершенно

бесполезно. Несмотря на деликатный мягкий характер, во всех случаях, когда это не касалось его музыкальных убеждений, в вопросах пропаганды новой музыки Константин Соломонович проявлял твердость и жесткость. Его не останавливало ничто: нет оркестра — усилиями Константина Соломоновича формировался новый оркестр на срок, необходимый для исполнения цикла новых сочинений, изыскивались средства для переписки нот и т. д.

Константин Соломонович был прекрасным педагогом. В течение ряда лет он вел дирижерский, оркестровый, оперный классы. В каждом ученике Константин Соломонович стремился раскрывать наиболее яркие стороны его дарования, определить его подлинное призвание.

Меня Константин Соломонович склонил избрать дирижерскую профессию, когда мне было девятнадцать лет.

Я был пианистом, с большим рвением занимался на фортепьяно, одновременно посещая специальные теоретические (то есть композиторские) классы, сочинял кое-что, поскольку это требовалось от студентов-теоретиков. Как и многие теоретики, я стал посещать вновь организованный дирижерский класс. Помню, как мы разбирали с Константином Соломоновичем на одном из первых занятий Третью симфонию Бетховена. Симфонию я знал хорошо, вполне понимал все, что говорил Константин Соломонович по поводу тех или иных деталей, но, когда понадобилось встать за пульт и повторить все, что Константин Соломонович показал (он Третьей симфонией дирижировал виртуозно, теперь-то я понимаю, что это была школа Никиша!), — я оказался бессилен. Помню, когда я отошел от пульта, разгоряченный и несколько пристыженный своей неудачей, Константин Соломонович шепнул мне, что после урока хочет сказать мне несколько слов.

Занятия кончились, и мы остались одни. «Вы образованный музыкант, обладаете хорошим вкусом, отлично играете на фортепиано, — сказал Константин Соломонович, — Вы должны стать дирижером. Я же могу вам обещать, что, когда Вы встанете за пульт, вы будете хорошо знать, что делать руками, и эта сторона никогда не будет у вас вызывать затруднений». С тех пор прошло тридцать шесть лет. Не раз мне приходилось слышать от артистов, от товарищей, с которыми я работаю, одобрения по поводу моих рук. И я всегда вспоминаю фразу, сказанную Константином Соломоновичем, слово, которое он сдержал, так как я действительно в этом отношении, в отношении «поведения рук», никогда не испытывал затруднений.

Да только ли этому научил своих учеников Константин

Соломонович!

У Константина Соломоновича, как у педагога, была замечательная черта: он считал своей обязанностью не только проводить с учениками академические занятия (согласно программе вуза), но и изыскивать все возможные пути, чтобы обучающиеся дирижеры могли, параллельно с занятиями, приобретать практические навыки, уметь применять на живом деле полученные в классе знания. Происходящая у нас сейчас перестройка всего среднего и высшего образования в сторону большей связи школы с жизнью, с живой практикой, имела в лице Константина Соломоновича горячего поборника еще тридцать пять лет назад!

Константин Соломонович в те годы возглавлял научную и педагогическую работу в ГИТИСе — громадном театральном вузе (преобразованном из Филармонического училища) — и привлек туда нас, своих учеников, для прохождения оперных отрывков со студентами. Конечно, такие практические занятия приносили нам громадную пользу. Были они полезны и молодым вокалистам — студентам ГИТИСа, так как для начинающего артиста встреча с дирижером, пусть тоже начинающим и неопытным, имеет большое значение. Проходили мы отрывки из классических опер — сцены и целые акты, не требовавшие участия хора. Нам предоставлялась достаточная свобода: сначала мы проходили с артистами отдельные партии, причем сами обязательно должны были играть на рояле. Это Константин Соломонович спрашивал с нас очень строго и сердился, если кто-либо замешкался, запутался в транспозиции и т. п. В этих случаях Константин Соломонович сам садился за рояль и показывал, как должен играть дирижер, подчеркивая все основные контуры, соблюдая самый строгий ритм и умело стушевываясь, когда нужно подчинить аккомпанемент вокальной партии. Я обычно играл по партитуре или на память. Случалось мне играть и на спевках или публичных экзаменах, шедших под управлением самого Константина Соломоновича.

Когда партии с молодыми артистами были нами разучены, на спевку вызывались концертмейстеры, и мы имели возможность дирижировать всем ансамблем. Концертмейстеры в ту пору в ГИТИСе были первоклассные, у которых нам самим можно было учиться. Среди них назову концертмейстеров Большого театра Е. М. Прудникову, А. М. Мендельсона и талантливейшего молодого музыканта А. Б. Дьякова, погибшего в Великую Отечественную войну. Вспомнив его, не могу не сказать, что еще в начале двадцатых годов Константин Соломонович обратил внимание на талантливого юношу, почти мальчика, Абрама Дьякова, привез

его из Севастополя в Москву и проявил немало энергии для того, чтобы определить его в Московскую консерваторию, в класс К. Н. Игумнова. (Накануне Великой Отечественной войны А. Б. Дьяков был уже признанным музыкантом, профессором Московской консерватории. На войну он ушел добровольцем).

Итак, в течение двух лет мы проходили оперную практику в ГИТИСе под наблюдением нашего педагога. Эта практика принесла нам громадную пользу, и я до сих пор помню очень многие указания Константина Соломоновича. Надо сказать, что Константин Соломонович отлично знал все так называемые традиции (то есть общепринятые купюры, отклонения от авторского текста, нарушения темпа и многое другое, что наслаивается за длинный период жизни наиболее распространенных опер). Но Константин Соломонович, как правило, с этими традициями не соглашался, ожесточенно на них нападал, спорил, возмущался. Он уверял, что в «Демоне», например, в дуэте Тамары и Демона в последнем акте купюры сделаны безграмотно, к тому же выбрасывается кульминация дуэта; так же его возмущали купюры в «Риголетто», идущие якобы от итальянских традиций, а фактически безграмотные и искажающие замысел автора. Из всех этих суждений Константина Соломоновича, всегда темпераментных и страстных, вытекали две основные идеи, которыми я руководствуюсь и поныне: первая — при постановке оперы прежде всего с определенным уважением нужно относиться к автору, к каждому такту сочиненного им текста; вторая — сколь бы ни были устоявшимися и общепринятыми традиции исполнения оперы, нужно всегда подходить к ним критически, никогда не принимая их на веру, как нечто существующее вместе с авторским текстом.

Уже в пятидесятые годы, в преклонном возрасте, Константин Соломонович убеждал меня в одном из своих последних писем, что мой долг полностью восстановить «Руслана» и дать его в два вечера, с тем чтобы зазвучали все бессмертные красоты этой партитуры, почти наполовину не известной слушателю. Как мы видим, Константин Соломонович в течение всей своей жизни был в этих вопросах принципиален и непримирим.

Еще большее значение имели, конечно, наши практические занятия с оркестром, которые в самой консерватории в ту пору почти вовсе не имели места. Некоторым из нас в этом отношении очень посчастливилось именно благодаря Константину Соломоновичу.

В ту пору — в двадцатые годы — самодеятельности в тех масштабах, в каких она существует сейчас, конечно, не было и в помине. Не было ни народных театров, ни Домов культуры, ни

широкой сети клубов. Не было и такого количества профессиональных симфонических оркестров, как сейчас. В Москве, например, кроме оркестра Большого театра, дававшего симфонические концерты довольно редко, существовал только Персимфанс. Конечно, молодому дирижеру в этом оркестре нечего было делать! Как раз в ту пору — в 1924 году — развил свою деятельность любительский, самодеятельный оркестр при Автомеханическом институте в Ломоносовском переулке. Оркестр состоял из весьма почтенных людей, не профессионалов, большей частью принадлежавших к научной интеллигенции. Немало было среди его участников профессоров московских вузов, инженеров, юристов, врачей. Этот коллектив, насчитывавший свыше шестидесяти постоянных участников, пригласил Константина Соломоновича в качестве своего основного руководителя. Сараджев на это согласился при условии, что значительную часть работы будут вести его ученики.

Помню, как Константин Соломонович собрал нас — несколько своих старших учеников — и сказал: «Я не могу из этого оркестра сделать дирижерский класс. Люди приходят туда после работы отдохнуть, получить удовольствие от самого процесса игры в оркестре, разучивания новых пьес».

Действительно, обстановка в этом оркестре была особенной, не похожей на обстановку в профессиональных оркестрах. Собирались два раза в неделю вечером; один раз в месяц, после восьми собраний, давался отчетный концерт. Первым концертом дирижировал Константин Соломонович, но затем он всегда старался, чтобы выступали ученики, и сам появлялся там за пультом в особо торжественных случаях. Первым из учеников начал там работу я и вскоре был утвержден Константином Соломоновичем как основной дирижер этого оркестра (мне тогда было девятнадцать лет). Проработал я там почти пять лет, а оркестр (которому было присвоено имя Сараджева) просуществовал до самой Великой Отечественной войны.

За годы работы с этим оркестром я прошел там под руководством Константина Соломоновича громадный репертуар.

В 1927 году, в ознаменование столетия со дня смерти Бетховена, мы исполнили все его симфонии (кроме Девятой — не удалось собрать хор, который мог бы справиться с этой партитурой). Трудно переоценить, сколько могут дать начинающему дирижеру годы работы с таким хорошим и гибким коллективом, под наблюдением такого профессора. Наряду с чисто профессиональными указаниями Константин Соломонович мне всегда напоминал, что участников этого оркестра нужно держать в состоянии постоянной заинтересованности, вести

репетиции так, чтобы они являлись отдыхом для всех исполнителей. Сам он в этом отношении давал отличный пример. В самом деле, в этом оркестре были свои особые трудности. Нельзя было, например, слишком долго заниматься одной группой — остальные от вынужденной пассивности начинали скучать. Следовало учитывать также очень неровный состав. Некоторые участники этого коллектива проявляли чрезмерный артистический пыл и стремились занять в оркестре ответственные места без достаточных к тому предпосылок. Другие, напротив, были не в меру скромны и хотели играть только вторые голоса. Константин Соломонович был душой всего этого дела, непререкаемым авторитетом; у него можно было научиться такту, необходимой деликатности и тем свойствам, которые нужны дирижеру не только при работе в самодеятельности. Кроме меня, в этом оркестре впервые взялись за дирижерскую палочку и другие ученики Константина Соломоновича — М. Троицкий, Л. Гинзбург, М. Паверман. В качестве солистов впервые выступали с этим оркестром Н. Рождественская, А. Окаемов, Н. Рогатин, А. Батурин, А. Королев, В. Захаров, Н. Штанге, Е. Кругликова. В ту пору это были молодые, начинающие певцы. Выступали у нас и профессора консерватории — товарищи Константина Соломоновича: А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзер, Н. Г. Райский, С. И. Друзякина.

Вместе с нами в этом оркестре делали свои первые музыкальные шаги и дочери Константина Соломоновича — Тамара Константиновна, скрипачка, впоследствии много лет игравшая в оркестре Московской филармонии, и две совсем маленькие, очень серьезные и очень бойкие девочки — Кира и Ада, талантливые арфистки, обе уже давно солистки оркестра Большого театра Союза ССР.

Вспоминая годы обучения у Константина Соломоновича, а также встречи с ним в зрелые годы, всегда отчетливо видишь образ этого умного, интересного, талантливого и оригинального человека, большого художника, полного темперамента, страсти, искренней любви к людям, жадно интересующегося всем новым, неутомимого в своей принципиальной борьбе за развитие нашего передового социалистического искусства.

«К. С. Сараджев. Статьи. Воспоминания.» М., 1962

Красивая жизнь

Имя Глиэра принадлежит к тем немногим именам, которые слышишь еще в раннем детстве, лишь только речь заходит о музыке.

Помню, с каким восхищением я слушал моих старших братьев — один играл на скрипке, другой на мандолине (оба играли довольно неумело; ни тот, ни другой впоследствии музыкантами не стали). По большей части это были пьесы Глиэра.

Помню гимназические вечера, на которых мне, ученику младших классов, доверялось аккомпанировать романсы Глиэра, исполнявшиеся обычно кем-либо из любителей. Вероятно, никто из современных композиторов не был так популярен среди музыкантов-непрофессионалов, как Глиэр.

В более поздние годы, когда мне, студенту консерватории, мой учитель К. С. Сараджев[10] поручил руководство большим самодеятельным симфоническим оркестром, участники этого оркестра оказались наиболее хорошо знакомыми с творчеством Глиэра.

Играть его симфонии любителям было слишком трудно (хотя мы пытались делать это); балетов тогда еще не было. Но в камерных концертах обязательно исполнялись квартеты Глиэра. Кроме того, любители музыки, члены этого коллектива, часто собирались друг у друга на квартирах для музицирования. По большей части я в этих вечерах принимал участие, исполняя партию фортепиано. Почти всегда игрались квартеты Глиэра. Помню также один из вечеров, когда среди гостей был сам Рейнгольд Морицевич, который затем принял участие в исполнении своего квартета. Играл он на альте, а может быть, на скрипке, точно не помню, ведь это было очень давно — в 1924 году.

Познакомился я с Рейнгольдом Морицевичем еще раньше, вскоре после того, как в 1921 году поступил в Московскую консерваторию, в композиторский класс. В ту пору учащиеся не прикреплялись к одному профессору. Гармонию я проходил у Г. Л. Катуара; музыкальную форму у Г. Э. Конюса; полифонию у Р. М. Глиэра. В те годы консерваторское хозяйство было в запустении, большинство профессоров занималось дома. К Рейнгольду Морицевичу Глиэру мы ходили на Петровский бульвар.

Переступал я порог его дома с трепетом («Ведь это тот самый Глиэр, даже не верится»). Да и самый предмет представлялся малопонятным и сложным. Отпугивал и учебник Бусслера, а еще

больше незадолго перед тем изданный труд С. И. Танеева «Контрапункт строгого письма», испещренный алгебраическими формулами и снабженный какой-то особой логарифмической линейкой.

Но вот начались занятия с Рейнгольдом Морицевичем, и вместо «строгого письма» и наших неуклюжих задач зазвучала музыка — волнующая, трогающая сердца.

Глиэр — музыкант, не мысливший музыки вне мелодии, был замечательным мастером полифонии. И поэтому начинающим композиторам он не только помогал приобретать полифоническую технику, но и постоянно внушал, что полифоническое мастерство не имеет никакой цены без мелодического богатства.

Как преображались наши наброски в его руках! Он не «исправлял задачи», он учил сочинять, пробуждал чувство художника. Это ему удавалось, так как что бы он ни делал, он всегда сам был художником, вдохновенным артистом. Ставя на пюпитр рояля какое-нибудь элементарное контрапунктическое упражнение, он тут же, импровизируя, находил бесконечное количество вариантов, которые превращали это упражнение в музыку, в сочинение, приобретавшее определенный музыкальный образ. Делалось это мгновенно. Случалось, что Рейнгольд Морицевич опускал руки на клавиатуру, оставляя карандаш между пальцами правой руки. Группа наша была небольшой. Кроме меня — А. С. Малинин, позднее — Ю. С. Никольский, Г. И. Литинский. Ко всем ученикам Рейнгольд Морицевич относился с одинаковым вниманием и терпением, хотя по дарованию своему, вероятно, одни его интересовали больше, другие меньше.

Недолго я учился у Глиэра — всего два неполных года, но за этот короткий срок он очень многому успел меня научить, пробудить во мне чувства художника, внушить, как далек подлинный профессионализм от ремесла. Я не порывал связи с Рейнгольдом Морицевичем и во все последующие годы.

Хорошо помню один из первых спектаклей «Красного мака» в Большом театре. Это было, вероятно, в 1927 году. Спектакль пользовался исключительным успехом с первых же представлений. Тот же успех сопутствует этому спектаклю вот уже больше тридцати пяти лет! В начале тридцатых годов после одного из очень удачных спектаклей «Красного мака» (из участников помню только В. В. Кригер и А. М. Мессерера) собрались на квартире у Рейнгольда Морицевича. Кроме хозяина дома и его семьи, были Б. В. Асафьев, Д. Д. Шостакович, А. В. Гаук. Это было вскоре после ликвидации РАПМа, и этой теме было уделено большое внимание. Но мне особенно запомнились

слова Асафьева о том, какого мастерства требует сочинение балета— жанра, к которому композиторы все еще относились тогда с пренебрежением. Он говорил, например, что сочинить адажио, вариации и коду, точно учитывая временное протяжение каждой из частей, обычно строго ограничиваемых балетмейстером, добиваясь необходимой в этих случаях контрастности и вместе с тем слитности, столь же сложно, как сочинить симфонию. При этом Асафьев приводил примеры из «Красного мака» и говорил, что только композитор с такой блестящей техникой, превосходнейший мастер-полифонист, каким был Глиэр, мог достигнуть органичности и слитности всех музыкальных миниатюр и связать их со всей симфонической частью балета.

Мне посчастливилось принять участие в исполнении Концерта Глиэра для голоса с оркестром. Это было 30 декабря 1943 года в Москве, в Большом зале консерватории. Кроме этого концерта, в тот же вечер впервые были исполнены Вторая симфония А. И. Хачатуряна и симфоническая поэма А. Ф. Гедике «25 лет Октября». Исполнение трех новых крупных сочинений, конечно, привлекло большое внимание музыкальной общественности. Несмотря на военное время, зал был переполнен и при первом исполнении и при повторении программы 8 января 1944 года.

Какой громадный успех выпал на долю Концерта для голоса с оркестром Глиэра, который превосходно пела Д. Я. Пантофель-Нечецкая![11] Завидна судьба сочинений Глиэра: Концерт после первого исполнения запели все! В этом сочинении, особенно в его первой части, композитор задевает струны человеческого сердца: вокализирование без слов трогает и волнует своей безыскусственностью, простотой, задушевностью мелодий. Не могу не вспомнить, как крупнейший педагог танца, профессор А. Я. Ваганова однажды мне сказала: «Я вас очень прошу в случае моей смерти не играть у моего гроба ничего из обычного для подобных случаев репертуара. Я бы хотела, чтобы была спета первая часть Концерта Глиэра для голоса с оркестром, и больше ничего. Я решаюсь вас об этом просить, зная, что вы не забудете моей просьбы и выполните ее». Это было в 1945 году, вскоре после окончания войны. Разговор мне показался очень странным. А. Я. Ваганова в ту пору очень много работала, была полна энергии, принимала активное участие во всех балетных репетициях, вела классы. Увы, мне пришлось вспомнить ее просьбу! 9 ноября 1951 года в зале Театра им. С. М. Кирова в Ленинграде, на панихиде по скончавшейся А. Я. Вагановой, молодая артистка В. В. Максимова, которую душили слезы,

проникновенно спела первую часть Концерта Глиэра…

В 1948 году Рейнгольд Морицевич закончил новую капитальную работу — балет «Медный всадник», который также сразу прочно вошел в репертуар музыкальных театров. Когда партитура была закончена, Глиэр дал мне знать об этом, и я поспешил забрать ее в Ленинград, так как коллектив балета и весь наш театр с нетерпением ждали этой новой выдающейся работы Рейнгольда Морицевича. В 1949 году в Театре им. С. М. Кирова с громадным успехом прошла премьера «Медного всадника». Этот спектакль сразу оттеснил в балетном репертуаре все «боевики». «Медный всадник» шел так часто, насколько это было технически возможно, и тем не менее нельзя было удовлетворить всех желавших попасть на спектакль. Прошло уже четырнадцать лет со дня премьеры, но и сейчас, как в первый год и в Ленинграде, и в Москве, и в других городах «Медный всадник» занимает прочное место в балетном репертуаре.

Каким изумительным человеком был Рейнгольд Морицевич — этого не расскажешь в двух словах. Сдержанный, спокойный, деликатный, он излучал какое-то тепло. Можно сказать, что Рейнгольд Морицевич был таким же задушевным, обаятельным, сердечным и трогательным, как его музыка.

В какой громадный праздник вылилось восьмидесятилетие Рейнгольда Морицевича 10 января 1955 года! Музыканты всех специальностей, всех «профилей», громадное количество любителей музыки — все в эти дни стремились выразить Рейнгольду Морицевичу свои лучшие чувства, глубоко ценя в нем и композитора, и педагога, и крупнейшего музыкально-общественного деятеля.

Прошло полтора года… 27 июня 1956 года. Снова Большой зал консерватории, снова нескончаемый поток людей, так любивших Рейнгольда Морицевича и пришедших проводить его в последний путь. Стоя у гроба и дирижируя траурным маршем, я думал о том, какую прекрасную, красивую жизнь прожил этот изумительный человек и сколько сердец, преисполненных благодарности за его задушевную музыку, всегда будут хранить о нем самые светлые воспоминания.

«Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы», М.; Л., 1965, т. 1.

Как мы работали…

… Сейчас у нас в Большом театре поставлена опера К. Молчанова «Зори здесь тихие…». На репетициях я наблюдал за нынешним поколением молодых артистов, не знавших войны: в кое-как пригнанной военной форме, они выглядели жизнерадостными и бодрыми, несмотря на трагические коллизии оперы, в которых им приходилось действовать. Навернулись слезы. Вспомнилось, как много лет назад все мы тоже были внешне жизнерадостны, никто не хотел показать тревоги, страха. И если сегодня у зрителя навернутся слезы, это будет подтверждением того, что тогда мы были правы, скрывая тревогу, и что сейчас мы действуем в этом спектакле правильно.

Я не воевал, хотя в первые дни войны ходил в военкомат, готов был идти на фронт. Несмотря на то, что нападение было очень внезапным, в Ленинграде, где я был в ту пору, не ощущалось никакой растерянности. Все взрослые мужчины (да и не только мужчины) направлялись в военкоматы: шли в одиночку, шли группами из учреждений, прямо после митингов. Многих возвращали обратно — для войны нужен был тыл. Многим деликатно говорили: «До вас еще очередь не дошла». Правительство считало необходимым сохранить в неприкосновенности театральные коллективы.

Фронт довольно быстро приблизился к Ленинграду. Мы в Малом оперном театре продолжали играть спектакли и репетировать. В афишах писалось: «В случае воздушной тревоги зрители обеспечиваются бомбоубежищем». Эта фраза вскоре стала такой же привычной, как, скажем: «В фойе — буфет с прохладительными напитками». Приспособились начинать спектакли так, чтобы зрители успевали домой раньше так называемого «комендантского часа». Мы, артисты, были обеспечены специальными пропусками. Все эти мелочи помнятся еще и потому, что свидетельствуют, как все было тогда точно организовано, что война, несмотря на внезапность, не застала нас врасплох.

С первых же военных дней группы артистов, или бригады, как их называли, стали давать концерты на призывных пунктах, в военных частях, часто далеко за пределами города. Несмотря на всеобщую озабоченность и занятость, эти концерты были очень нужны — они приносили необходимую разрядку, вселяли бодрость, вызывали улыбки.

Организация фронтовой бригады — это дело не такое простое, как может показаться сейчас. Как их формировать?

Какой репертуар подбирать? С роялем в землянку не полезешь. Надо было срочно делать аранжировки для ансамбля из пяти — шести человек. Неоценимыми оказались те артисты, которые умели играть на гитаре или на аккордеоне.

У нас был создан «штаб» по формированию концертных бригад, который возглавили дирижеры Э. Грикуров и я. Мои коллеги не раз выезжали на фронт во главе концертных бригад, и сегодня я как сейчас вижу Э. Грикурова в военной форме, с аккордеоном в руках. Дирижировать во фронтовой бригаде было некем, пришлось быстро научиться играть на аккордеоне — в военное время нужно было осваивать «военную технику». Мы делали и аранжировки на разные составы. Сами же расписывали голоса, иногда нам помогали в этом концертмейстер И. Рубаненко, библиотекари И. Артамонов и М. Воеводина. Жарко спорили — какой репертуар давать в условиях войны, воздушных тревог, фронтовых землянок и траншей. То, что репертуар должен быть патриотическим, мобилизующим, не вызывало сомнений. Обратились к сочинениям И. Дунаевского, Н. Богословского, а также талантливого В. Томилина (погибшего в бою в декабре 1941 года), Ю. Кочурова, М. Чулаки и других ленинградских композиторов, которые и до войны группировались вокруг Малого оперного театра. Почти сразу после нападения фашистов на нашу страну появился «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого — прекрасная песня, мгновенно получившая популярность. Она так обогащала и очищала души, что по силе воздействия ее можно было сравнить с «Мессой» Бетховена. Подобное сравнение покажется, вероятно, странным тому, кто не знал эмоционального настроя советского человека в то трудное время. Я же думаю, что среди причин, позволивших нам выиграть войну, была и та задушевность, то сердечное тепло, та человечность, которые всегда отличали советских людей.

Еще несколько слов о фронтовых бригадах. Мы храним фотографии военного времени — на них и бойцы улыбаются, и артисты улыбаются. Но порой нам бывало совсем не до улыбок. Порой артисты вместе с бойцами разделяли все невзгоды, попадали в окружение, погибали при исполнении своего «воинского долга». Вспоминаю я об этом сейчас затем, чтобы счастливое нынешнее молодое поколение артистов, которому я от души желаю успехов, прежде чем говорить о недостаточном внимании к ним, задумалось над тем, в каких условиях творили их старшие коллеги.

В те грозные дни мы всем коллективом театра копали противотанковые рвы, изучали основы противовоздушной и личной обороны. Как и все население, таскали на верхние этажи

и на чердаки носилки с песком для обезвреживания зажигательных бомб, ночами по двое, с противогазами через плечо дежурили возле своих домов.

В 20-х числах августа 1941 года было принято решение об эвакуации почти всех ленинградских театров. (Эвакуировались всем составом, с семьями. Оставались только те работники, кто был необходим «на объекте» — для поддержания порядка в театре, для обеспечения сохранности имущества). Остались в Ленинграде театр Музыкальной комедии, Большой драматический театр имени Горького и Большой симфонический оркестр радио, возглавляемый К. Элиасбергом, которые героически работали в осажденном городе все 900 дней блокады.

С эвакуацией было много сложностей. Я, как депутат Ленинградского городского совета, имел поручение проверить по своему округу положение в каждой семье. Обо всем приходилось докладывать в райкоме и в горисполкоме. Никогда не забуду неутомимой деятельности секретаря Ленинградского горкома А. А. Кузнецова, председателя горисполкома П. С. Попкова, секретаря Дзержинского райкома П. И. Левина. Энергия этих людей была неисчерпаема.

Случалось слышать от них и такую фразу: «Сообщаю только для вас: положение на фронтах за последние дни резко ухудшилось». И несмотря на то, что иной раз положение действительно казалось безвыходным, уходил я от этих людей каким-то окрыленным.

Пунктом назначения нашего Малого оперного театра был город Оренбург (тогда Чкалов), где нам предоставили помещение местной оперетты. Мы везли с собой из Ленинграда декорации, костюмы, бутафорию, музыкальные инструменты. Все это необходимо было во что-то упаковать, доставить на вокзал, погрузить в вагоны… Но к тому времени почти все мужчины — работники постановочной части (машинисты, монтировщики декораций, костюмеры, бутафоры, гримеры, осветители) — ушли на фронт. Оставшиеся в театре женщины героически выполняли их работу— демонтировали, упаковывали. Кроме того, женщины днем и ночью изготовляли маскировочные сети, столь необходимые городу. Большая сеть растягивалась по всему планшету сцены или декорационного зала. Женщины вплетали в нее зеленые лоскутки. С воздуха такая сеть походила на травяное поле.

И вот, в 20-х числах августа один за другим ушли эшелоны, увозившие коллективы театров, филармонии, консерватории, других учреждений культуры. 22 августа наш эшелон отошел от перрона Московского вокзала, а через несколько дней «кольцо»

вокруг Ленинграда почти сомкнулось. Ехали мы пятнадцать суток — линии, связывающие запад с востоком, были загружены до предела.

В сентябре в Оренбурге еще стояла теплая погода и мы, расположившись бивуаком в здании оперетты, смогли дать несколько спектаклей в помещении летнего театра. Тем временем шла работа по расселению артистов и их семей. Нам очень помогали городские власти и все население; энергично занимались этим вопросом и мои неоценимые помощники — в их числе Э. Грикуров. Когда этот сложнейший вопрос как-то был решен (кроме квартир, требовалось раздобыть еще топливо), мы бросили все силы на прилаживание наших спектаклей к маленькой сцене Оренбургского театра, что оказалось делом отнюдь не легким.

Тем не менее, спустя какое-то время Малый оперный был готов к открытию сезона. В фойе замечательный художник Владимир Николаевич Мешков, несмотря на очень немолодой возраст, с утра до вечера расписывал декорации. И с каким мастерством! Тогда еще художники умели делать это сами. (Сейчас они, кажется, умеют только создавать и вычерчивать конструкции. Конечно, здесь тоже нужно большое мастерство, но в войну оно нам бы не пригодилось).

Не успел открыться наш первый оренбургский сезон, как директор театра ушел в армию. Его обязанности возложили на меня. Быть директором оперного театра— незавидная участь, тем более в условиях военного времени. Я никогда себя к этой деятельности не готовил, и мне пришлось учиться многому тому, что очень далеко и от квинтового круга, и от контрапункта строгого письма. С чувством самой глубокой благодарности вспоминаю председателя Комитета по делам искусств Михаила Борисовича Храпченко, который всегда меня очень поддерживал, а также первого секретаря Оренбургского обкома партии Г. А. Денисова, придававшего большое значение мобилизующей роли театра в условиях тыла. Очень повезло мне и с помощниками — моим заместителем был назначен известный ленинградский музыкально-общественный деятель П. Ц. Радчик, а главным режиссером (это уже моя собственная заслуга) — А. Г. Алексеев, прекрасный мастер, умный и тонкий художник, влюбленный в музыкальный театр.

Как и в Ленинграде, в Оренбурге продолжалась наша военная подготовка. Я, как директор, следил, чтобы она занимала определенное место в наших планах. Мы были тесно связаны с высшей Военно-воздушной академией, находившейся тогда в Оренбурге. Если, возникали трудности, нам не было отказа ни в

чем. А с начальником академии генерал-лейтенантом Я. С. Шкуриным мы остались большими друзьями и после окончания войны.

Наш репертуар довольно быстро расширялся. Восстановили оперы «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Майская ночь», «Черевички», «Проданная невеста», «Ромео и Джульетта» (Гуно), «Травиата», «Риголетто», «Тоска», «Паяцы», оперетту «Цыганский барон» (за три месяца до начала войны блестяще поставленную режиссером А. Феоной), балеты «Кавказский пленник», «Фадетта», «Коппелия», балет М. Чулаки «Сказка о Попе и работнике его Балде» (увидевший свет рампы незадолго до начала войны в талантливой интерпретации В. Варковицкого). Вскоре мы заново поставили «Пиковую даму» и «Иоланту».

Одной семьей с нами жила группа ленинградских композиторов — В. Соловьев-Седой, И. Дзержинский, М. Чулаки, В. Волошинов, а также поэт А. Фатьянов.

Композиторы, так же, как артисты, принимали участие в концертах фронтовых бригад, иногда подолгу оставались в действующей армии. Возвращение наших коллег из таких поездок всегда было событием. Организовывались встречи, мы как бы соприкасались с фронтовой атмосферой.

Композиторы очень помогли театру. И. Дзержинский сочинил две оперы — «Кровь народа» (одноактную) и «Надежда Светлова». В. Волошинов написал оперу «Сильнее смерти» (на либретто и сюжет Ю. Калганова). Все они были посвящены борьбе нашего народа с фашистскими захватчиками и шли с большим успехом в постановке А. Алексеева. В нашем репертуаре появилась также опера М. Черемухина и С. Аксюка «Калинка».

Красочным, жизнерадостным спектаклем была лекокковская «Принцесса Канарских островов» (у нас она называлась «Тайна Канарского наследства»), В нашем распоряжении был только клавир с французским текстом. Алексеев блеснул здесь своим талантом — он сочинил пьесу, сделал свободный перевод всех музыкальных номеров, сохранив при этом легкость и жизнерадостность действия, но избавив его от устаревшей опереточной чепухи. Наконец, — немаловажная деталь — Алексеев поставил спектакль с большим вкусом и тонким юмором. Актеры бывшего Михайловского театра были достаточно опытны в искусстве оперетты. А такой опереточный комик, как М. Ростовцев, вызывал буквально бурю аплодисментов. Совершенно изумительно инструментовал оперетту М. Чулаки, многое досочинив (в том числе музыку нескольких балетных номеров). Не забуду и художницу Е. Коркину, искусство которой немало способствовало общему яркому колориту спектакля. Мне кажется,

что эта наша работа — блестящее подтверждение того, что и, казалось бы, безнадежно устаревшие сочинения при умном, смелом и талантливом творческом прочтении могут великолепно звучать и сегодня.

Кто же посещал наш театр в Оренбурге? Здесь была сосредоточена оборонная промышленность, прибавились институты, эвакуированные из западных районов страны вместе со студенчеством и профессурой. Нельзя снимать со счетов и местную интеллигенцию, отнюдь не малочисленную. Если прибавить, что в Оренбурге раньше никогда не было оперы, то естественно, что в зрительном зале всегда было полно. Я часто всматривался в лица слушателей. Это были военные, приехавшие на несколько дней с фронта в командировку или на побывку, студенты, профессора, рабочие. Это была молодежь допризывного возраста и очень пожилые люди. Это были раненые из госпиталей, которым уже разрешалось ходить в город. Несмотря на общую суровую атмосферу, мы чувствовали, что театр нужен всем, что мы делаем важное и полезное дело. Местная пресса уделяла театру внимание. Большую помощь оказывала нам находившаяся тогда в Оренбурге музыковед Р. Глезер, статьи которой способствовали просветительской деятельности театра. Вместе с нашими артистами она выступала в госпиталях.

У меня до сих пор сохранилось ощущение, что между нами и слушателями существовал в те годы какой-то особенный контакт, какого не было ни до войны, ни после. Мы как-то удивительно хорошо понимали друг друга. Это проявлялось и в большом, и в малом. Вот например: в городе, где появилось много новых промышленных предприятий, потребность в электроэнергии резко увеличилась, а мощности городской электростанции не хватало. Случалось, что в разгар спектакля мне приходилось покидать дирижерский пульт и из своего дирижерского кабинета звонить в горсовет. Когда мне отвечали: «через полчаса получите свет», я сообщал об этом зрителям, и они терпеливо ждали. Иногда же приходилось слышать «ваш район отключен, и сегодня, к сожалению, мы включить его уже не сможем». И это сообщение я передавал зрителям, добавляя, что «при первой возможности мы вам наш спектакль доиграем». Все спокойно поднимались, получали при свете коптилки свои пальто и расходились. Ни восклицаний, ни эксцессов. А мы в темноте собирали инструменты и ноты, актеры переодевались, костюмеры собирали театральные костюмы, машинисты разбирали сцену, соблюдая все противопожарные меры. И все это в темноте, все при полном спокойствии, при безупречной дисциплине.

Кроме опер и балетов, мы регулярно давали симфонические

концерты, которые тоже всегда шли при переполненном зале. Играли симфонии Чайковского, Бетховена, в том числе и Девятую.

В 1942 году я получил первые оттиски Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Мы ее быстро расписали и в течение сезона 1942/43 года играли семь раз в Оренбурге и два раза в Орске. Это было событие, для всех, а для меня в особенности. Ведь автора рядом не было, и я готовил премьеру наедине с партитурой.

В 1943 году я был вызван в Москву и продирижировал Седьмой симфонией в Большом зале консерватории в присутствии автора. (Еще раз мне довелось исполнить эту замечательную музыку девять лет спустя в том же Большом зале. Но это произошло уже после войны и прямого отношения к хронике военных лет не имеет). В том же году в честь столетия со дня рождения Грига мы дали два симфонических вечера из его произведений, вызвавших подлинный восторг оренбуржцев. Сколько было бисов! Когда из-за океана пришло горестное известие о кончине великого русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова, мы посвятили его памяти концерт. Потерь в те годы было великое множество — гибли прекрасные, талантливые люди. Со смертью Рахманинова словно какая-то струна оборвалась! Мы играли Вторую симфонию и Третий фортепианный концерт (солировал Г. Эдельман). И опять — зал был переполнен, и опять — редкое душевное единство исполнителей и слушателей!

Наступил перелом в войне: под мощными ударами наших войск фашисты покатились вспять. Это отразилось — и не могло не отразиться — на нашей артистической жизни. Появились новые задачи: не только поддерживать боевой дух народа, но и вести работу с расчетом на будущее. Я получил назначение на пост художественного руководителя и главного дирижера Театра им. С. М. Кирова, находившегося в эвакуации в Перми. Занимавший тогда этот пост А. Пазовский был назначен главным дирижером Большого театра, вместо С. Самосуда, мечта которого — перейти в более экспериментальный по духу Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко— наконец осуществилась.

В Перми опера существовала с незапамятных времен, и сам по себе факт появления в городе оперного коллектива не стал чем-то необычным. Но Пазовский, несмотря на все невзгоды военного времени, неутомимо работал, добиваясь от всей труппы высокого искусства. Я ощутил в труппе не только вполне понятный патриотический подъем, но и четкое осознание своей миссии пропагандистов тех идеалов, что несли лучшие

произведения мировой классики, советского творчества. В Перми я застал режиссеров Л. Баратова и И. Шлепянова, дирижера Д. Похитонова, балетмейстера Л. Лавровского, художника Н. Альтмана, хормейстера В. Степанова, выдающегося балетного педагога А. Ваганову, артистов оперы О. Кашеварову, А. Халилееву, А. Лазовскую, А. Маньковскую, О. Мшанскую, Н. Белухину, Г. Нэлеппа, Н. Середу, Б. Фрейдкова, И. Яшугина, И. Плешакова. В. Луканина, артистов балета Н. Дудинскую, Т. Вечеслову, А. Шелест, Е. Люком, К. Сергеева, Б. Шаврова… Все эти исполнители в ту пору были в расцвете сил. К 100-летию со дня рождения Римского-Корсакова Пазовский подготовил новую постановку оперы «Ночь перед рождеством». По сей день я вспоминаю эту работу как нечто выдающееся.

Летом 1944 года мы вернулись в свой родной город. В труппу вновь влились наши дорогие товарищи, оставшиеся в осажденном Ленинграде,—С. Преображенская, Н. Вельтер, О. Иордан, И. Нечаев, А. Атлантов, В. Ивановский, В. Легков…

Первого сентября на основной сцене Театра имени С. М. Кирова, восстановленном после бомбежки, в зале, сверкавшем свежими красками, новенькой позолотой, голубым бархатом кресел, мы дали свой первый послеблокадный спектакль — «Иван Сусанин» Глинки. Война еще продолжалась, зрители еще жили военными эмоциями, но в близкой победе уже никто не сомневался.

Вскоре в Ленинград вернулись и другие ленинградские театры, филармония, научные учреждения. Жизнь крупнейшего культурного центра страны вновь вошла в свою колею. Но все пережитое нами навсегда останется в памяти. Как останутся в памяти товарищи, с кем мы делили военные невзгоды, те верные друзья, не все из которых, к сожалению, были упомянуты мною в этой статье.

«Советская музыка», 1975, № 5

«Флорентийский май»

Италию, с точки зрения некоторых уже сложившихся норм, можно назвать страной отсталой в музыкально-сценической практике. В самом деле: в Италии нет ни одного театра оперетты. И даже больше того: ни в одном из многочисленных оперных театров не ставятся балетные спектакли. Балетные коллективы хотя и располагают хорошими силами, но используются только для участия в оперных постановках.

Если принять как данность, что в очень многих странах опереточные театры рассматриваются как наиболее массовые, а в репертуаре оперных коллективов балет уже давно стал главенствующим (судя, правда, не по числу создаваемых им культурных ценностей, а по валовому сбору, что гораздо конкретнее, точнее и неоспоримее), то «итальянская аномалия» станет еще очевиднее.

После этого уже не покажется удивительным, что на своем музыкальном празднике «Флорентийский май» итальянцы захотели послушать оперу «Хованщина» на незнакомом им русском языке, понимая, очевидно, что у Мусоргского музыкальные интонации неотделимы от речевых.

Для осуществления этого нам, группе артистов Большого театра вместе с режиссером Л. Баратовым и художником Н. Федоровской, надлежало вылететь во Флоренцию. И вот на третьей декаде июня мы четыре раза сыграли «Хованщину», объединившись с коллективом «Театро комунале». Партии исполняли: И. Петров и А. Огнивцев, (Досифей), А. Иванов (Шакловитый), Л. Авдеева (Марфа), А. Гелева (Хованский), В. Ивановский (Андрей), В. Петров (Голицын). Партии Эммы, Кузьки, 1-го и 2-го стрельцов, Варсонофьева и Стрешнева пели молодые итальянские артисты — Мирелла Маркосси, Джорджио Джорджетти, Элиас Помпас, Манлио Микели, Джанкарло Монтанаро, Марчело дель Инноченти.

Эти эпизодические партии, между прочим, могли бы быть также исполнены нашими артистами, если б была возможность освободить на месяц от работы в Большом театре еще шесть человек.

Что же касается молодых итальянцев, то они к своей задаче отнеслись с исключительной тщательностью. Им был выслан наш клавир[12], нашелся человек, знающий русский язык, с помощью которого русские слова были переписаны латинскими буквами, и в первый же день нашего знакомства все партии были спеты без сучка и задоринки. Мне почти не надо было делать им замечаний,

всю свою волю я потратил на одно усилие: не улыбнуться.

Правда, манера пения итальянцев неприменима к музыкальной речи Мусоргского, находясь по отношению к нему как бы на противоположном полюсе. Я, разумеется, не открываю никакой Америки. Встреча с группой молодых певцов просто заставила меня задуматься: что же такое итальянская вокальная школа и чем она может быть полезна для нас? Чтоб не очень уходить в сторону, скажу коротко: наши молодые певцы сначала должны научиться очень хорошо петь наш классический репертуар, петь его по-русски, а затем уже ехать в Италию. Только тогда итальянская школа может принести им пользу. Это, кстати, подтверждается опытом (положительным и отрицательным) стажирования группы молодых советских певцов в Италии. Имен называть не буду. Это можно отложить до специальной дискуссии. Те итальянские певцы, с которыми мне пришлось иметь дело при постановке «Хованщины» во Флоренции, пленили меня ровностью звуковедения, сознанием необходимости **тщательно обводить все музыкальные контуры** (вероятно, у них это уже своеобразный «вокальный рефлекс», едва ли они об этом постоянно думают), а также непосредственностью и наивностью музыкально-драматического выражения. Наивность эта пленительная сама по себе как гармонически дополняющая весь облик итальянского оперного артиста, но… она не совпадает с музыкальными образами Мусоргского.

Правда, в конечном счете шесть маленьких партий ничего не решают, поскольку основные партии пелись нашими московскими артистами. А вот хор? Нечего и говорить, насколько значительна его роль у Мусоргского вообще, а в «Хованщине» особенно. Должен сознаться, что, хотя дирижирую этой оперой с 1928 года, последнего обстоятельства я, направляясь во Флоренцию, еще не знал так хорошо, как смею это сказать, знаю сейчас. Хор пел на итальянском языке. Уже это одно значительно отдаляет характер звучания хора от оригинала. Перевод сделан очень тщательно. Действительно, «глория» — это «слава», «принчипе» — это «князь», «чиньо» — это «лебедь». Но в сумме получается что-то не то. Без русского слова очень трудно достигнуть русского звучания. Видимо, сами того не замечая, в работе над музыкально-речевой выразительностью мы привыкли больше всего опираться на слово, в особенности в театре. Вообще исполнение оперного, как и всякого иного, спектакля на разных языках порождает много несовершенств.

В данном случае хор не понимал слов, произносимых артистами по ходу действия. Как же в таком случае ему участвовать в происходящих событиях?

Первый акт оперы — «Красная площадь». У Л. Баратова массовая сцена очень искусно сгруппирована. При обращении Ивана Хованского: «Стрельцы!» — группа артистов хора, «стрельцов», должна как-то встрепенуться, откликнуться на призыв своего «батьки» и затем, после слов «готовы ли мушкеты?», ответить, потрясая мушкетами, «все готово, батько». Но легко ли запомнить все эти ничего не говорящие созвучия, произносимые на совершенно незнакомом языке? Поэтому «стрельцы» сосредоточенно, непоколебимо смотрят на меня, зная, что скоро их реплика (не прозевать бы!), и не обращают никакого внимания на своего «батьку», который в данном случае ничем не может им помочь. Лишь после того, как получен от меня сигнал и реплика спета… мне (как будто я и есть Хованский), можно немножко и поиграть. Конечно, в таких случаях бывало немного досадно, тем более, что ни Баратов, ни хормейстер, маэстро Адольфо Фанфани, ни я не пожалели трудов для всех этих массовых эпизодов. Не могу ни в чем упрекнуть артистов хора, которые работали просто великолепно, но такая, видимо, традиция. Я смотрел итальянские спектакли; относительно музыкальной и вокальной стороны не могу высказать ничего, кроме восхищения, но участие хора (и не только хора) в разворачивающихся на сцене событиях было минимальным. Когда Баратов терпеливо и настойчиво рассказывал хористам о событиях, происходящих в скиту, один из них подошел ко мне и сказал: «Зачем нам все это знать? Сцена так мало освещена; не лучше ли, если синьор режиссер скажет, откуда нам выйти и куда уйти, а уж мы вам споем все отлично, можете не сомневаться». Это не единичное мнение — такова, видимо, система.

Надо сказать, что итальянские театры работают по необычному для нас методу: почти ни один театр, кроме миланского «Ла Скала», не имеет в труппе постоянных ведущих солистов. Для каждой постановки приглашаются группа солистов (без дублеров), дирижер, режиссер, художник, и создается такая «конвейерно-поточная» система: опера срочно готовится, срочно ставится, срочно играется и срочно снимается с репертуара. Тут все участники (не только гастролеры) должны быть очень большими мастерами: «пристреливаться», как говорится, некогда. Труднее всего приходится хору: надо все учить на память в предельно короткие сроки, приспосабливаться и по мере своих возможностей сливаться в единый ансамбль с солистами самого различного толка, имея к тому же дело чуть ж не каждый раз с новыми дирижерами и режиссерами. И Баратов, и я, и все наши солисты расставались с коллективом хора флорентийского «Театро комунале» с чувством горячей признательности к

артистам и их руководителям — маэстро Адольфо Фанфани и Эрасмо Гилья. Это была великолепнейшая работа, выложенная к тому же за ничтожно короткий срок. Но будем справедливы: мы немножко пожалели, что с нами не было хора Большого театра. Пожалели не потому, что с ними нам было бы легче и привычнее, а потому, что смогли бы тогда показать итальянцам «Хованщину» во всей прелести и красоте этой волшебной партитуры.

Оркестр «Театро комунале», большой по составу, отличный по качеству, является единственным оркестром города. Во Флоренции полмиллиона населения. Впрочем, любому городу, вероятно, лучше иметь один превосходный оркестр, чем два посредственных-. Флорентийский оркестр сопровождает оперные спектакли, дает симфонические концерты. Работает он без перегрузки: оперные спектакли идут не каждый день. Спектакли начинаются в 9 часов вечера (концерты — в половине десятого) и соответственно очень поздно кончаются. Поэтому на следующий день репетиции начинаются не раньше трех часов дня. В свободные от спектаклей и концертов дни возможны две репетиции продолжительностью в общей сложности не более четырех часов (включая антракты). Когда коллектив записывает пластинки, администрация театра во избежание перегрузки по возможности вовсе освобождает оркестр от репетиций, хотя запись проводится другим, ничем не связанным с театром предприятием. Атмосфера во время репетиций поддерживается такая, чтоб не возникло ни утомления, ни перегрузок. Изредка разве кто-нибудь заволнуется из-за пустяка и тогда вспоминаешь, что ты в Италии, среди темпераментных людей. Играют превосходно. Самое впечатляющее — это характер звучания струнных. Понятно, в чем дело: когда заинтересовавшись тембром какого-либо струнного инструмента, мы спрашиваем его «хозяина», какой у него инструмент, и слышим в ответ гордое «итальянец!», то тут уж неважно, Страдивари это, Гварнери, Амати или какой-нибудь безвестный мастер, важно, что **итальянец**. А если все скрипачи, альтисты, виолончелисты и контрабасисты, все без исключения играют на «итальянцах», то это в сумме дает замечательно сочное, теплое и мягкое звучание. Манера игры не очень осторожная; играют с большим нажимом, который, однако, не создает ощущения форсировки. Техника чтения нот на очень высоком уровне (об этом я могу судить не только на основании «Хованщины»). Очевидно, она приобретается благодаря режиму работы, требующему быстрого освоения обширного, сложного и разнообразного оперно-симфонического репертуара.

Как это недавно повелось во всем мире, расположение

музыкантов в оркестровой яме имеет в каждом отдельном случае свои оригинальные, «неповторимые черты». Создается впечатление, что прораб, строитель вавилонской башни, отбыв на том свете положенные тысячи лет после первого неудачного опыта, решил теперь вновь попробовать свои силы на размещении артистов оркестра. В здешнем столпотворении узнается его почерк. Достаточно сказать, что когда я впервые встал за пульт флорентийского театра и с любопытством и некоторым недоумением принялся обозревать «расположение войск», сразу раздалось несколько голосов: «Маэстро, мы так нелепо сидим потому, что так нас рассадил маэстро, который работал с нами до вас; пожалуйста, пересадите нас так, как вы находите нужным». Легко сказать! Вместо репетиции надо было начать передвигать всю эту массу людей вместе с их пультами, стульями, инструментами. Я отложил эту операцию. На следующий день попросил первых скрипачей занять то место, которое пока что еще сохраняется за ними почти во всех оркестрах, то есть налево от дирижера. Оказывается, невозможно: барьер мешает движениям правой руки.

Трубы и валторны расположены на двух диаметрально противоположных точках. Что делать? Пересадить валторны к трубам — они оторвутся от фаготов; передвинуть трубы к валторнам — они уйдут от тромбонов. Одним словом, привет вавилонскому прорабу! Сколько столетий все оркестры рассаживались по единому образцу. И он удовлетворял Берлиоза и Вагнера, Никиша и Рубинштейна. И вдруг все кончилось! Уже несколько десятилетий во всех оркестрах ведутся беспрерывные передвижения; почти никто из музыкантов не имеет своего постоянного места, и дирижер, соприкасающийся не с одним, а с несколькими оркестрами, чувствует себя за пультом так же, как вероятно, Ботвинник во время сеанса одновременной игры…

Что же такое «Флорентийский май», «маджио фиорентино»? (Он продолжается, кроме мая, весь июнь и захватывает часть июля). Невольно напрашивалась параллель с «Пражской весной». Но «Пражская весна» распространяется на всю Чехословакию и вообще носит более «тоталитарный» характер. В период «весны» в Праге сосредотачивается громадное количество музыкантов, концертные залы и театры переполнены, билеты берутся с боя. Во Флоренции все это протекает более «уравновешенно». Май, июнь — это месяцы наибольшего притока туристов, поэтому именно в это время устраивается «Флорентийский май» (нынешний был двадцать шестым). Туристы, приезжающие из всех стран мира, любуются бесчисленными, неповторимыми красотами этого города, с удовольствием посещают музеи, картинные галереи,

концерты, спектакли. Иной раз специально на концерты и спектакли приезжают любители музыки из Рима и из других городов Италии. Так было и с нашими спектаклями, хотя русская опера здесь далеко не в диковинку: «Хованщина» во Флоренции ставилась несколько лет тому назад; нынешней зимой пойдет «Борис», идут и другие оперы нашего классического репертуара, которые с успехом играют артисты болгарских и югославских оперных театров, приезжающих туда большими ансамблями, а иной раз и целыми коллективами. На этот раз итальянскую публику привлек, вероятно, приезд целой группы московских артистов. Так здесь случилось впервые…

С громадным успехом прошли концерты наших выдающихся исполнителей Э. Гилельса и Л. Когана. Гилельса я с удовольствием слушал сам, а о выдающемся успехе Когана (при участии Е. Гилельс) я слышал бурные, взволнованные рассказы артистов оркестра. Уже одни эти рассказы убеждают, насколько итальянцы умеют ценить музыку и заинтересованно о ней говорить.

С большим успехом прошел концерт уже очень немолодого, но все еще превосходно играющего Роберта Казадезюса. Я не мог удержаться от маленькой «интриги»: вошел к Казадезюсу и спросил, не узнает ли он меня? Как благовоспитанный француз, он поспешил сказать, что узнает и, направляясь в Италию, всегда предвкушает приятную встречу со мной. Мне очень хотелось сказать, что для встречи со мной ему надо бы было поехать несколько восточнее и уж, конечно, севернее. Но я не стал его огорчать, тем более, что узнать меня ему было совсем не обязательно: у нас с ним была всего одна-единственная встреча двадцать семь лет тому назад, в мае 1936 года в Москве, когда мы вместе выступали в Большом зале Московской консерватории. Я вспомнил этот концерт, переполненный зал, толпы на улице жаждавших проникнуть на концерт (Казадезюс играл три концерта с оркестром), и мне стало очень грустно при виде роскошного, но далеко не полного зала «Театро комунале».

Нельзя без волнения говорить о том бесконечном и трогательном внимании, которое нам было оказано обществом дружбы «Италия — Советский Союз». Члены этого общества жертвовали своим временем (люди все трудовые), чтоб организовать для нас экскурсию, посетить с нами Сиенну, Венецию, во всем, в чем только возможно, проявить о нас заботу, дать нам почувствовать свое душевное расположение. По инициативе этого общества была организована пресс-конференция, которую я проводил вместе с Л. Баратовым. На конференции присутствовали корреспонденты газет, музыкально-

общественные деятели, представители флорентийской интеллигенции и почти в полном составе оркестр «Театро комунале». Конференцию открыл Орацио Барбиери, один из председателей общества, автор довольно обширной брошюры «Традиции итальянской музыки и итальянского театра в Советском Союзе». Благодаря заданному им хорошему тону, вся конференция протекала в дружелюбной, благожелательной атмосфере. Было несколько «острых» вопросов «с подковыркой» (например, насчет твиста или абстракционистского искусства), но я на них отвечал с достаточным апломбом, так как имел надежный «тыл» в лице артистов оркестра, с которыми мы к этому времени уже хорошо познакомились. Еще до начала конференции они говорили, что ждут от меня ответов «кон уморе». Я, конечно, отвечал на все вопросы деликатно (как и Баратов), но артисты оркестра, нарушая правила ведения собрания, иной раз довольно резко наскакивали на моих оппонентов, демонстрируя тем самым полную солидарность со мной. Очень теплым и сердечным было выступление на этой конференции директора «Театро комунале» («суперинтенданта») г. Паризо Вотто, который поддерживает тесный контакт с обществом «Италия — Советский Союз». Он был инициатором и организатором наших гастролей; относился он к нам в высшей степени сердечно, деликатно и тактично. Можно было бы назвать еще много имен людей, которые проявляли живой интерес к нашим спектаклям и хорошо, по-товарищески помогали нам. Среди них, например, великолепнейший скрипач, концертмейстер оркестра Антонио Абусси. Он родился в 1909 году в Москве (его мать — русская), а в 1920 году вместе с родителями переселился в Италию. Конечно, и для него, и для его родителей приезд московских артистов был большим событием. Антонио помнит отдельные русские слова, мать еще не совсем разучилась говорить по-русски (шутка ли, они уехали из Москвы сорок три года тому назад!), а отец, хоть и итальянец, хорошо говорит по-русски (он контрабасист и более десяти лет работал в Москве, в театре Е. Потопчиной). В оркестре я иногда обращался к Антонио по-русски, и он, хотя не всегда достаточно хорошо меня понимал, с гордостью заявлял своим товарищам: «Я русский!»

В период нашего пребывания во Флоренции «Театро комунале» выпустил еще два спектакля «Мазнадьери» Верди (по «Разбойникам» Шиллера) и «Челестину» Флавио Тести. Не знаю, шла ли у нас когда-нибудь «Мазнадьери». В Италии эта опера не давалась очень давно, и поэтому было очень интересно послушать ее в исполнении итальянских артистов. Руководство «Театро комунале», желая возможно больше приблизить постановку к

первоисточнику, пригласило известного в свое время немецкого режиссера Э. Пискатора. Но когда драматические режиссеры (хотя бы и самого высокого класса) берутся за оперную постановку, полагаясь только на свой опыт и технику, спектакль часто оказывается более примитивным, заурядным, лишенным выдумки, чем если бы его ставил какой-либо рядовой, но достаточно набивший себе руку оперный режиссер. В данном случае актеры, пытавшиеся придвинуться поближе к рампе, поднимавшиеся на кончики пальцев на каждой высокой ноте, мало заботившиеся об общении, никак не гармонировали со сложной сценической конструкцией, вычурной, маловразумительной и подсвечиваемой разнообразными цветовыми лучами, видимо, для развлечения зрителя, так как эту произвольную игру светотеней никак нельзя было увязать с трагическим развитием сюжета.

Весьма вероятно, что у итальянцев вообще традиционные павильоны уже не практикуются на оперной сцене. По крайней мере вторая опера, которую я у них видел («Челестина» Тести), также игралась в какой-то немыслимой конструкции со множеством лестниц-пандусов и с круто наклоненным полом к центральной части сцены, по которому артисты не столько ходили, сколько карабкались. «Мазнадьери» я слышал три раза и могу сказать, что в музыкально-вокальном отношении исполнение было безупречным. Что же касается «Челестины», то, прослушав ее всего лишь один раз, мало что могу сказать. Молодой композитор Флавио Тести, безусловно, даровитый музыкант, партитура его оперы ярка, красочна, изобретательна. Но нет самого главного и самого необходимого в опере — мелодического начала. Уж итальянская опера, казалось, должна бы изобиловать великолепными мелодиями. Иначе что же тогда делать певцам? Если все вокальные партии по большей части концентрируются в крайних регистрах, если певцы из-за неудобных интервалов должны все время петь напряженным звуком, то каким образом мы, слушатели, обнаружим, что у них есть хорошие голоса? Это я позволил себе сказать автору, отдав должное его таланту и музыкальному мастерству. Один из артистов оркестра, который вез меня после спектакля в своей машине, сказал, ни о чем не спрашивая: «Да! Сорок лет мы ждем появления нового Пуччини. Видно, придется еще подождать…» Тем не менее тот факт, что оперу молодого композитора включили в фестиваль и поставили ее с участием лучших сил, радует независимо от того, насколько это оказалось удачным.

Нам в Италии надо было работать, поэтому не так много удалось увидеть и услышать. Но все же радостно было побывать в

этой стране, где музейные экспонаты, можно сказать, просто разбросаны по улицам и улочкам и убедиться, что и здесь высоко ценится наше советское искусство.

«Советская музыка», 1963, № 11

Дорога к музыке

Дирижер я не балетный, но однажды Константин Михайлович Сергеев сумел соблазнить меня. Впрочем, сделать это было нетрудно, потому что балет как искусство музыкальное всегда меня притягивал. А Сергеева я считал человеком необыкновенно интересным и удивительно тонким. Даже в повседневном обиходе он покорял своей манерой общения — корректностью, тактом, благородством. Это поражало и при первом знакомстве, но только в совместной работе можно было понять и оценить его исключительную сдержанность и такт.

Итак, однажды Константин Михайлович предложил мне дирижировать «Спящей красавицей», которую он собирался ставить заново на сцене Театра имени С. М. Кирова.

Я согласился.

Конечно, я хорошо знал Сергеева как танцора, лирического артиста в самом широком значении слова. Его возвышенный лиризм тотчас же всплывал в памяти, когда думалось о Сергееве. Его своеобразие было так сильно и так выразительно, что он не терялся, не затушевывался, даже если рядом с ним были художники масштаба Улановой.

Каждый его жест — вершина балетной экспрессии и в то же время результат громадной работы, безграничной взыскательности. У него все взвешено, рассчитано, проверено. Это сказывалось и в рисунке роли и в её «материальном оформлении».

Нельзя себе представить, чтобы у Сергеева был недостаточно продуман костюм, чтобы небрежно сидел колет, чтобы выглядел стандартным парик. Подобные случайности совершенно исключались. Он сам все проверял перед спектаклем до последней складочки, пуговицы, ниточки, требуя во всем исключительной тщательности. Он был придирчив до последней степени, может быть, даже капризен, но это давало уникальные результаты. Сын рабочего, он танцевал принцев и перевоплощался не только внутренне, но и внешне: у него все было блестяще, он и одет был на сцене именно как принц, да еще сказочный, — значит, с особым блеском.

В его артистической уборной всегда был абсолютный порядок. А когда он садился к зеркалу, то начиналось самое настоящее священнодействие. Он ни в чем не терпел небрежности. Работая с ним, гримеры и костюмеры становились такими же серьезными и сосредоточенными, как и сам Сергеев.

Что же касается самоконтроля, то тут я могу сослаться на

Агриппину Яковлевну Ваганову, которая очень высоко ценила Сергеева и обычно обращала внимание своих учениц на его ценнейшие качества: сдержанность, собранность, изысканность, пластическую выразительность рисунка. Когда я бывал на репетициях «Золушки», Ваганова советовала мне последить за тем, как умеет Сергеев быть самым строгим своим судьей и наблюдателем.

Об этом же говорил мне Владимир Иванович Пономарев, великолепный танцовщик, а позднее изумительный педагог: «Конечно, таким актером, как Сергеев, надо быть от природы, но без трудолюбия и контроля над собой таким не станешь».

Да, собственно, я и сам мог наблюдать это его качество во время нашей совместной работы. Он хорошо прислушивался к тому, что ему говорили, вдумывался в советы, но решающим для него было самонаблюдение. Вероятно, в балете это особенно трудно.

Когда нас объединила «Спящая красавица», Константин Михайлович был уже зрелым мастером. Мне было интересно следить за тем, как он умеет не отдаваться своему темпераменту беспредельно. Умение ограничивать себя придавало изысканность его искусству. Как бы он ни был взволнован, эмоция никогда не уводила его за пределы прекрасного.

Как всякий большой художник, он оказывал влияние на тех, кто с ним работал, и прежде всего, конечно, на своих партнерш. Дудинская при блистательной технике и виртуозности под воздействием Константина Михайловича приобрела большую изысканность манер и лиризм, который одухотворил её сверкающую бравуру. Творческий облик Сергеева сам по себе много говорил нашему поколению, открывая особую, возвышенную красоту человека.

В общем, я принял предложение Сергеева. Но с некоторыми опасениями. Прежде у меня не было (кроме балетных сцен в операх) практики участия в балетных спектаклях. Правда, до войны я дирижировал в Малом оперном театре балетом М. Чулаки «Сказка о Попе и работнике его Балде». Но Сергеев приглашал меня участвовать в самом что ни на есть классическом балете.

Пугало меня и то, что в балете привыкли считать дирижера послушным аккомпаниатором. Я не был уверен, что смогу приспособиться к этому не очень-то приятному амплуа. Однако, к моей радости, Сергеев сразу же дал мне понять, что его привлекает симфоническое звучание балетной музыки.

На собственном опыте я знаю, как трудно приобщить оперного дирижера к балетной специфике. Но Сергеев все сделал,

чтобы облегчить для меня этот процесс. Об этом приятно вспомнить. Я понимал, что если со мной трудно актерам, а мне трудно с актерами, то труднее всего Сергееву. Ведь он кроме всего прочего нес ответственность и за меня.

«Спящая красавица» — одна из богатейших русских балетных партитур. Музыканты считают этот балет четырьмя симфониями Чайковского (по числу актов). Получив творческую свободу и возможность трактовать это произведение именно как произведение симфоническое, я успокоился, но тут же понял, насколько трудна задача самого Сергеева. Он должен был объединить симфонический замысел и балет как зрелище, добиться того, чтобы музыка и пластика, тесно взаимодействуя, с предельной ясностью выражали мысль Чайковского.

Сергееву нередко приходилось искать пути примирения моего толкования музыки с тем, что уже сложилось в течение многих десятилетий в исполнительской практике «Спящей красавицы». А расхождений было немало.

Обычно в балете дирижеру приходится идти навстречу исполнителям. Ведь у дирижера есть партитура, точная запись созданной композитором музыки. А хореография такой точной записи не имеет. Поэтому интерпретация отдельных кусков и сцен может быть более «растяжимой» и свободной. И тут возможно весьма вольное толкование актером и балетмейстером смысла сцен, их внутреннего содержания. Здесь многое зависит от мастерства дирижера, который иной раз принужден жертвовать точностью музыкальной трактовки. Печально, что подобные расхождения приводят порой к серьезным противоречиям между отточенной хореографией и посредственным музыкальным звучанием. С подобными явлениями в балетных спектаклях мы сталкиваемся и до сих пор, ибо изжить это не просто.

Сергеев приложил все старания, чтобы при самой безукоризненной хореографии не страдало и музыкальное исполнение, чтобы музыка была не только аккомпанементом, но и равноценным слагаемым спектакля. Этого удалось добиться только благодаря Сергееву — артисту и балетмейстеру.

Мне было особенно интересно работать с ним. И ему, как мне помнится, тоже. Мне приятно было слышать от других, что он вспоминает о нашей работе с удовольствием и ставит в пример всем, с кем бы ему ни приходилось работать, и артистам, и дирижерам, наше с ним стремление к взаимопониманию в вопросах творческих и эстетических.

Сергеев поставил перед собой задачу: обновляя творение Петипа, сохранить все лучшее, и танцы, сочиненные Петипа, по

возможности оставить в неприкосновенности. Дело это очень сложное. Ибо если спектакль являет собой единство формы и содержания, то стоит чуть тронуть одно, мгновенно рассыпается все остальное. Танцы Петипа должны были жить в новых декорациях, в новых костюмах, в иной планировке, в совершенно другой версии всех игровых сцен.

В сложной, кропотливой, глубоко творческой работе Сергеев проявил себя не только заботливым реставратором, но и художником, композитором балетных эпизодов. Было интересно наблюдать, как он, мастерски создавая новое, трепетно оберегал все прекрасное, созданное ранее. Пройдя вместе с Сергеевым трудный путь поисков, я понял, какая огромная работа скрывается за простой строчкой в программе спектакля: «Новая хореографическая редакция».

Надо сказать, что некоторые игровые сцены раньше нередко сокращались. При этом ссылались обычно на то, что «Спящая красавица» длинна, а упомянутые сцены еще больше затягивают спектакль и утомляют зрителя: Можно сказать, не кривя душой: нам с Сергеевым никто никогда не рекомендовал в нашем спектакле что-либо сокращать.

Любые купюры наносят урон законченному музыкальному произведению. Конечно, я хотел, чтобы спектакль был безупречным и с музыкальной стороны. И Сергеев охотно, с готовностью и полным доверием позволил мне быть хозяином и неограниченным в своих правах автором музыкальной трактовки в нетанцевальных, а отчасти и в танцевальных сценах.

Например, первое шествие в прологе, когда собираются гости, часто получалось в спектаклях служебным, дежурным эпизодом и не очень смотрелось публикой, которая ждала, когда же на сцене займутся «прямым делом», то есть начнут танцевать. Но мне было жалко шествия. Кроме того, я считал, что оно очень важно для спектакля; начиная представление, шествие задает тон дальнейшему ходу событий, настраивает зрителя на определенный уровень восприятия всей постановки. И я постарался придать шествию форму законченного музыкального произведения. Сергеев и прекрасные актеры театра поддержали мое намерение, и общими усилиями мы добились того, что спектакль начинался празднично, нарядно, торжественно.

Были и другие значительные эпизоды, в которых мы с Сергеевым находили новые музыкальные и хореографические решения. Так, например, сцена зарастания замка, когда Аврора засыпает, построена на вариационных изменениях темы феи Сирени. Хотелось столь замечательные страницы партитуры Чайковского представить во всем блеске. И Сергеев нашел такое

решение. Сложный хореографический рисунок, точно соответствуя музыкальному замыслу, полностью с ним сливался.

Сцена перехода к финальному акту, в которой фея Карабос опутывает паутиной волшебный замок спящей Авроры, также необычайно глубока по своему музыкальному содержанию. И здесь мы стремились к предельной выразительности, не причинив никакого ущерба звучанию.

Марш и полонез в начале действия мы играли с полным блеском (если хватало сил!). Как и в прологе спектакля, обстановка сказочного дворца требовала максимальной парадности и торжественности.

Можно было позавидовать умению Константина Михайловича убеждать, отстаивать свою точку зрения, оставаясь всегда ровным и сдержанным в любом споре. Он никогда не повышал голоса на репетициях, но его было слышно в любом уголке сцены и зрительного зала. На его репетициях всегда складывалась здоровая, творческая обстановка, без капризов и нервных срывов. Каждый имел право высказать свое мнение, но чувствовалось, что авторитет Сергеева в среде товарищей очень высок и непоколебим.

Казалось, что он заражает своей корректностью — он делал все так красиво, что ему невольно начинали подражать. Вот редкий случай, когда человек в саму жизнь вносил красоту своей профессии.

Я замечал, что и для молодого поколения балета, учеников хореографического училища, слово Сергеева — закон. Не потому ли, что он обладает способностью чутко улавливать раннее проявление нового и талантливого в человеке (самое трудное для руководителя!)?

Его забота о молодежи многогранна и неусыпна. Когда в «Спящую красавицу» вводились молодые артисты, Константин Михайлович настоял на том, чтобы я приехал в Ленинград и продирижировал несколькими спектаклями. Не скрою, что и для меня это было большим праздником.

В нашей совместной работе я мог наблюдать Сергеева не только как балетмейстера, но и как актера. И здесь сказывалась цельность его натуры, его принципиальность и святое отношение к делу. Если у нас встречались расхождения в темпах или трактовках исполняемых им сцен, он соглашался со мной только после того, как убеждался, что я не случайно настаиваю именно на таком темпе.

Особенно много значили для меня спектакли, в которых танцевал сам Сергеев. Он приучил меня быть особенно чутким к артисту.

В день спектакля Сергеев уже с утра жил «в ритме» своего образа и старался сохранить найденное состояние до вечера. И когда приходилось говорить с ним где-нибудь за кулисами на какие-нибудь деловые темы, он не стоял спокойно на месте. Он метался из стороны в сторону, как тигр в клетке, чтобы не утратить нужный ритм, не дать мышцам остыть. Но подобное состояние не мешало артисту думать и высказывать самые здравые и глубокие мысли.

Всегда вспоминаю, казалось бы, не представляющее технической трудности адажио — дуэт со спящей Авророй. Эту большую пьесу начинает соло виолончели. Затем все приходит к величественной кульминации. Но я не мог играть большое адажио, не связывая все свои эмоции, все движения души с направленностью танца Сергеева и Дудинской. Мы всегда тщательно репетировали, но эмоциональный строй сцены решался на спектакле не всегда одинаково — был маленький элемент импровизирования. И здесь нас всех троих радовала взаимная чуткость. Эти же чувства разделяли и артисты оркестра. Такие моменты надолго запоминаются в жизни артиста.

Умение почувствовать, в каком состоянии находится исполнитель, прочесть на лице, в глазах его настроение, понять, что ему надо дать возможность где-то еще раз вздохнуть или что ему необходимо еле заметное отклонение от установленного ритма танца, очень важно для балетного дирижера. Ибо сам актер не может ничего сказать или показать мимически, — для зрителя все должно остаться совершенно неизвестным, каких бы усилий это ни стоило. Вот где балетный дирижер должен в полной мере показать свое искусство!

И в этом отношении я стал учеником К. М. Сергеева, и, может быть, не очень неспособным учеником. Тем более, что кое-какая школа у меня уже была. Совсем молодым дирижером я работал в опере с К. С. Станиславским. Он очень образно говорил о том, как дирижер может актеру в процессе спектакля «открывать калиточки», тем самым направляя актера и поддерживая избранное им направление.

Готовясь к спектаклю, мы с Сергеевым часто уединялись — обсудить важные для нас вопросы. Мне запомнилась привычка Константина Михайловича при всяких затянувшихся разговорах садиться в необычную позу, поднимая ноги очень высоко на какую-нибудь подставку (вероятно, для отдыха). Очень скоро я привык к этой его манере, и мне даже стало казаться, что в такой позе мысли текут легче и становятся более «хореографичными».

Через некоторое время после «Спящей красавицы» Сергеев предложил мне работать над «Щелкунчиком» в редакции

Вайнонена. Я, разумеется, с радостью согласился.

Как в новой «Спящей красавице», так и в новом ленинградском «Щелкунчике» большую роль сыграл тонко понимающий балет талантливый художник С. Б. Вирсаладзе.

К. М. Сергеев как актер и как руководитель ленинградской балетной труппы очень мне помог в «Щелкунчике». А зрительный зал принимал наш спектакль с горячим энтузиазмом. Артист не может быть к этому равнодушен.

К сожалению, больше мы с Константином Михайловичем в спектаклях не встречались, может быть потому, что я уехал в Москву и мы оказались далеко друг от друга.

«Константин Сергеев». Сборник статей, М., 1978

И. И. Соллертинский

Об Иване Ивановиче Соллертинском я слышал от своих ленинградских товарищей задолго до того, как с ним познакомился. Рассказывали многое — о его замечательной памяти, об исключительном знании литературы и музыки, об интереснейших лекциях, о выступлениях перед слушателями в концертах и на диспутах. Одним словом, цитаты из Соллертинского мне были известны гораздо раньше, чем начались наши непосредственные встречи.

Познакомились мы в Москве, когда Альберт Коутс впервые дирижировал симфонией Ю. А. Шапорина; это было, вероятно, в начале тридцатых годов. С тех

пор прошло много времени, трудно восстановить в памяти все подробности. Помню только, что меня очень взволновали впечатления и от Коутса, и от Шапорина, и от Соллертинского.

Первое впечатление (оно потом подтвердилось) — И. И. Соллертинский не был особенно словоохотлив. Он не спешил высказать свою точку зрения. Наоборот, бывало, что завязывался оживленный разговор, все поглядывали на Ивана Ивановича, зная, что решающее слово за ним, а он все молчал и молчал. И только когда к нему обращались, обрушивался словесный каскад, мгновенно, без всякой подготовки (как он сам сказал, если не ошибаюсь, про Третью симфонию Брамса: «… композитор с первого такта включает рубильник на полную мощность»), поражая собеседника знаниями, неожиданными концепциями, полной независимостью от установившихся, бытующих взглядов на те или иные явления искусства. Несколько ниже я постараюсь привести примеры. Надо было после встреч с ним тут же записывать то, чем он поразил (или сразил!!). К сожалению, мы об этом вспоминаем слишком поздно, когда почти все уже безвозвратно стерлось и исчезло из памяти. Добавлю только, что Иван Иванович никогда не стремился убедить: он высказывал свою точку зрения, бескомпромиссную, а согласны вы с ним или нет, ему было совершенно безразлично, по крайней мере внешне. Я старался его слушать и молчать, в крайнем случае— подбросить какой-нибудь вопрос, способный вызвать у него новый прилив интересных мыслей. Я всегда его побаивался (как собеседника) и предпочитал вставлять реплики с вопросительным знаком. Это было не опасно. Но попробуйте произнести фразу с восклицательным знаком, высказать мысль, ставящую под сомнение его концепцию. Вот тут берегитесь! Сразу изливался каскад номер два, сыпались аргументы, один убедительнее

другого, цитировались длинные периоды из самых разнообразных авторов всех эпох. Попутно попадало не только вам, но и кому-то, кто успел высказать сходную с вашей точку зрения (о чем вы могли и не знать). Вы уже давно готовы сдаться, отказаться от своей точки зрения, но Иван Иванович беспощаден. Он вас добивает, аргументы его неиссякаемы, он вас ловит на поверхностной осведомленности в каких-то вопросах (у него-то этого не может быть!), выплескивает новую волну доказательств, темперамент его бьет ключом, и он остановится очень не скоро. В других случаях он может отделаться какой-то лаконичной репликой. Это значит, что вы его в данном случае или вообще как собеседник не интересуете.

В 1936 году я переехал в Ленинград — заместить в Малом оперном театре А. С. Самосуда, перешедшего в Москву, в Большой театр. Тогда Малый оперный театр считался образцовым, и моя задача была очень трудна, тем более, что до этого я всегда жил в Москве и ленинградская музыкальная среда была мне недостаточно знакома. Но, к моему счастью, Ленинград тогда, можно сказать, был насыщен музыкантами самого высокого класса.

Среди музыкально-общественных деятелей наибольшим авторитетом пользовался И. И. Соллертинский. К нему было какое-то особенное отношение — и не только у меня. Во всяком случае, мне было очень приятно, когда он приходил в театр, и я всегда старался почерпнуть что-нибудь для себя полезное.

Иван Иванович интересовался всеми новыми операми, которые мы тогда ставили (В. Желобинского, И. Дзержинского, Д. Кабалевского, А. Пащенко, Л. Ходжа-Эйнатова). Эти спектакли находили широкий общественный отклик, обсуждались в Союзе композиторов, в Театральном обществе, внутри театра. Наибольший интерес вызывали выступления И. И. Соллертинского, независимо от того, был ли он докладчиком или выступал в прениях. От И. И. Соллертинского всегда можно было услышать суждение о принципиальной линии театра, и, если в новом спектакле были какие-то частные неудачи (просчет в чем-либо художника или режиссера, неудачный исполнитель какой-нибудь партии, сценарные или композиционные ошибки автора— мало ли что возможно в новом спектакле), Иван Иванович говорил о них, но во главу угла он ставил идейную направленность автора, театра, подчеркивал все бесспорно хорошее, о недостатках упоминал очень тактично и уж во всяком случае без злорадства, от которого иным критикам, к сожалению, не удается удержаться. Считаю нужным об этом сказать, потому что о И. И. Соллертинском порою говорят, что он был критиком

злым, жестоким, беспощадным. Он таким не был! Он выступал резко, жестко в тех случаях, когда считал принципиальную линию неверной, когда в нашей музыкально-общественной жизни создавался какой-нибудь крен, который он считал вредным для расцвета советской музыки. Здесь он выступал твердо, резко, с большим темпераментом, не оставляя места для двух мнений о занимаемой им позиции. Сейчас, когда прошло так много лет с тех пор, как его нет с нами, можно быть ему только благодарным, потому что он действительно себя не щадил ради нашего общего дела. Не каждый из нас может этим похвастаться. Но для этого надо было быть Соллертинским, обладать такой силой убеждения! Во всяком случае, в Ленинградском Малом оперном театре в тот период, когда я отвечал за все, что там делалось, он бывал очень часто, и, хотя там, естественно, было не все одинаково хорошо, я могу только с благодарностью вспоминать то, что мне приходилось слышать от Ивана Ивановича и публично, и в наших личных встречах (он в ту пору жил далеко от театра, и после спектакля я с удовольствием отвозил его домой; по дороге мы, конечно, не молчали).

Театральная жизнь в Ленинграде была тогда очень интересной. Новые спектакли показывали Н. П. Акимов, С. Э. Радлов, В. П. Кожич, Б. М. Сушкевич; со своими новыми постановками приезжали в Ленинград Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков, А. Д. Попов. И. И. Соллертинский не выступал публично с критикой драматических спектаклей, но всегда был в курсе всего нового, а его суждения были необыкновенно увлекательны по своей остроте, поражали глубокими знаниями. Не могу утверждать с уверенностью, но мне казалось, что Шекспира он знал и. понимал лучше, чем многие профессиональные шекспироведы.

Я в те годы работал с талантливым режиссером и художником И. Ю. Шлепяновым, учеником В. Э. Мейерхольда. Шлепянов обладал большой фантазией, его решения оперных спектаклей были очень оригинальны и необычны, характеристики персонажей, как правило, заострялись. Мне «по долгу службы» приходилось его сдерживать. Иван Иванович, который высоко ставил Шлепянова как режиссера музыкального театра, всегда поддерживал его.

Иван Иванович был в курсе всего нашего репертуара. Его можно было увидеть в театре, когда этого меньше всего ожидали. Я как-то избегал задавать ему вопросы в лоб, старался угадать по репликам, даже по взгляду, одобряет или не одобряет Иван Иванович что-нибудь новое в театре. Понятно, что, если он простился и ушел молча, значит, хороших впечатлений у него не

сложилось. А если нет хороших впечатлений, значит, Соллертинский о спектакле писать не будет. Таким образом, с точки зрения практических интересов театра Иван Иванович был «менее опасен», чем некоторые другие критики. Однако…

В 1940 году я сделал один малопринципиальный шаг — согласился на постановку оперы талантливого композитора А. Юрасовского «Трильби», написанную им на весьма и весьма неубедительный сюжет. Юрасовский умер в молодом возрасте еще в 1922 году. Несмотря на очевидный большой талант автора, эта единственная его опера и по сюжету, и по музыкальному языку быстро и безнадежно устарела. Честно говоря, я это понимал, но в театре всегда находятся советчики, которые агитируют за постановку тех произведений, которые когда-то, «в их время», имели успех. К тому же Юрасовский формально числился советским композитором: опера была написана и поставлена в советское время. Я этим спектаклем не дирижировал и на премьере сидел в ложе вместе с Соллертинским. Лицо его было непроницаемо. Пока шел спектакль, он не произнес ни слова. По окончании же решительным шагом подошел ко мне, резко сказал: «Иду на ты» — и, не произнеся больше ни слова, ушел. Я смотрел ему вслед, не успев ничего сказать в свое оправдание (да, собственно, что говорить?), и только думал про себя: «Боже мой, что я наделал!» Я готов был снять спектакль после первого же исполнения, но театр есть театр: если спектакль выпущен, его надо играть. Прошли недели, месяцы. С волнением я просматривал газеты, журналы, музыкальные и театральные, ждал, что Иван Иванович приведет в исполнение свою угрозу. Нигде ничего. Тем временем спектакль довольно быстро сошел с репертуара, успеха, в котором не сомневались мои советчики, он не имел, хотя поставлен был вполне добросовестно.

Спустя год Комитет по делам искусств совместно с ВТО организовал Всесоюзную конференцию, посвященную советской опере. На этой конференции выступили три докладчика: А. И. Шавердян говорил о музыкально-интонационном языке современной оперы, на второй день назначено было мое сообщение о методах работы театра над советской оперой и на третий день — доклад И. И. Соллертинского о либретто в советской опере. Конечно, мне было очень трудно выступать между двумя такими крупными музыкальными учеными, как А. И. Шавердян и И. И. Соллертинский, тем более, что в конференции участвовали критики, артисты и деятели музыкального театра всего Советского Союза. Тем не менее я заслужил одобрение многих товарищей, в том числе и Ивана Ивановича. Но вот наступает его очередь, и Иван Иванович появляется на трибуне.

Его выступление начинается словами: «Борис Эммануилович рассказал нам вчера много интересного. Но он умолчал о том, что в руководимом им театре недавно поставлена психолого-чепухологическая опера „Трильби“. Что происходит в этой опере?». За этими словами последовал полный и тотальный разнос. Иван Иванович с этого начал, и я был, конечно, совершенно ошеломлен. Но затем в своем большом и интереснейшем выступлении он не раз возвращался к хорошим работам нашего театра, подробно говорил о них, оценивая с самой лучшей стороны.

Вскоре я начал работу над постановкой оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини» (не без влияния Ивана Ивановича), но довести её до конца не удалось: разразилась война. Театры и филармония продолжали работать, но настроение, конечно, было скверное. Я часто заходил в филармонию к Ивану Ивановичу (он тогда был ее художественным руководителем). Но довольно скоро мы все разъехались. Я был с театром в Оренбурге, Иван Иванович с филармонией — в Новосибирске. Изредка мы переписывались.

В последний раз я слышал его голос осенью 1943 года. В Москве отмечалось 50-летие со дня смерти Чайковского. На торжественном заседании с докладом выступал Соллертинский, заседание транслировалось по радио, и мы в Оренбурге слушали Ивана Ивановича.

В конце 1943 года произошло новое перемещение: А. М. Пазовский был переведен н Московский Большой театр, а я — в Ленинградский Кировский. В начале февраля 1944 года я выехал из Оренбурга в Пермь, где тогда находился Кировский театр. Ехал очень долго. Помню приезд в Пермь поздно вечером. На вокзале меня встречали друзья, было так темно, что я еле различал лица людей, которых не видел несколько лет. Тут же на перроне Д. И. Полигонов мне сказал: «Получено сообщение — в Новосибирске скончался Иван Иванович Соллертинский».

Шла война. Много людей погибло на фронтах. Умирали от истощения и лишений в блокированном Ленинграде. Но я до сих пор помню, как обожгли меня эти слова. Больше тридцати лет минуло с тех пор, как я в последний раз видел Ивана Ивановича Соллертинского. Но нисколько не притупились впечатления о нем, как о ярком человеке исключительного темперамента, необыкновенного дарования.

«Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы. Исследования», Л.; М., 1974

С. П. Преображенская

В 1932 году замечательный дирижер Альберт Коутс сказал мне перед «Хованщиной» в Театре имени С. М. Кирова: «Борис, если ты впервые будешь слушать эту певицу, то приготовься: это для тебя будет открытием!»

От своих товарищей я знал, что в оперной студии Ленинградской консерватории, а затем в Театре имени С. М. Кирова появилась певица необыкновенного дарования, но впервые я её услышал в «Хованщине», которой дирижировал Альберт Коутс.

В дальнейшем судьба моя сложилась так, что я не только слушал, но и очень много выступал с Софьей Петровной Преображенской в Театре имени С. М. Кирова и в Ленинградской филармонии.

Сейчас думаю о том, как в простых выражениях рассказать, что собой представляла Софья Петровна, и убеждаюсь, что это очень не просто.

Прежде всего, голос необыкновенной красоты. Сохранившиеся записи могут напомнить об этом голосе тем, кто слышал Преображенскую, но к сожалению не могут дать впечатления о богатстве и исключительности этого голоса тем, кто её не слышал.

Голос неотделим от артиста. Пение Преображенской волновало своей непосредственностью, потрясало благодаря необыкновенному душевному богатству этой артистки, которая совсем и не старалась быть артисткой.

Начинала петь Преображенская и в зале всё замирало. Не говоря о тембре голоса, к красоте которого просто нельзя было привыкнуть — он каждый раз потрясал и каждый раз становился тем открытием, о котором говорил Коутс, какая-то особая безыскусственность пения привлекала и завораживала.

Преображенская не была мастером вокального искусства. В её пении не было старания. Она просто отдавалась ему всей душой.

Она не могла петь иначе, как с большим душевным волнением. Так бывало всегда и не только на спектакле или в концерте, но и на репетициях. Я вспоминаю постановки «Орлеанской девы» и «Пиковой дамы» Чайковского, «Семьи Тараса» Кабалевского. У меня, у режиссера Шлепянова, у художника Дмитриева было столько забот! Но начинала петь Преображенская и словно какое-то волшебство — всё замирало. Глаза её блестели, большой эмоциональный напор вызывал слёзы. Не подумайте только, что пение её было сентиментально,

слезливо. Она находилась на противоположном полюсе от подобных неглубоких эмоций. Но я часто видел, как слеза катилась по её щеке в момент, когда певица, казалось бы, должна быть отвлечена своими техническими задачами.

Когда она пела «Реквием» Верди, произнося латинские слова, которые, может быть и не все в зале понимали, она наполняла их глубоким чувством.

Преображенская была превосходным музыкантом. Она обладала большим музыкальным дарованием, отличной памятью. Всё остальное было стихийно.

Образ Преображенской был бы неполным, если б я не сказал, что она проявляла большую заботу о своей семье. У неё было четверо детей, которых она очень любила, жила их интересами.

Софья Петровна Преображенская всегда была далека от мелких театральных дел, всякая театральная мышиная возня была ей чуждой. Она приходила в театр жизнерадостной, приветливой, принимала участие в личных заботах артистов, была прекрасным товарищем. Уже через много лет после того, как я уехал из Ленинграда, Соня Преображенская продолжала меня расспрашивать о делах, о житье-бытье. Уже восемь лет её нет с нами. Всё меньше остается тех, кто помнит Преображенскую в пору расцвета.

Я так много её слушал, так много выступал с ней, мы были большими друзьями… Но легко ж рассказывать о таком исключительном явлении в искусствен таком цельном, неповторимом человеке, как Софья Петровна Преображенская? Это была великая певица.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Оперный и балетный репертуар Б. Э. Хайкина

Премьеры и капитальные восстановления [13]

Оперный театр им. К. С. Станиславского.

П. И. Чайковский. «Пиковая дама». 1930.
В. М. Дешевов. «Лед и сталь». 1931.

Ленинградский Малый оперный театр.

Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». 1936.
П. И. Чайковский. «Евгений Онегин». 1937.
И. И. Дзержинский. «Поднятая целина». 1938.
Д. Б. Кабалевский. «Кола Брюньон» [Мастер из Кламси]. 1938.
Л. А. Ходжа-Эйнатов. «Мятеж». 1939.
В. В. Желобинский. «Мать». 1940.
М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». 1940.
П. И. Чайковский. «Черевички». 1940.
Н. А. Римский-Корсаков. «Майская ночь». 1941.
И. Штраус. «Цыганский барон». 1942.
И. И. Дзержинский. «Кровь народа». Оренбург. 1942.
П. И. Чайковский. «Пиковая дама». Оренбург. 1942.
Ж. Оффенбах. «Тайна Канарского наследства». Оренбург. 1942.
В. В. Волошинов. «Сильнее смерти». Оренбург. 1942.

Театр оперы и балета им. С. М. Кирова

П. И. Чайковский. «Евгений Онегин». 1945, к.в.
П. И. Чайковский. «Орлеанская дева». 1945, к.в.
П. И. Чайковский. «Пиковая дама». 1946, к.в.
С. С. Прокофьев. «Дуэнья». 1946.
Э. Ф. Направник. «Дубровский». 1947, к.в.
М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 1947, к.в.
И. И. Дзержинский. «Князь-Озеро», 1947.
Дж. Верди. «Аида». 1948, к.в.
Ж. Бизе. «Кармен». 1948, к.в.

М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». 1949, к.в.
А. Г. Рубинштейн. «Демон». 1949, к.в.
Ш. Гуно. «Фауст». 1949, к.в.
П. И. Чайковский. «Мазепа». 1950.
Д. Б. Кабалевский. «Семья Тараса». 1950.
Л. Б. Степанов. «Иван Болотников». 1951.
С. С. Прокофьев. «Повесть о настоящем человеке». 1948, концерт. исполнение.
П. И. Чайковский. «Спящая красавица». 1952.
М. П. Мусоргский. «Хованщина». 1952.
Ю. А. Шапорин. «Декабристы», 1953.
П. И. Чайковский. «Щелкунчик». 1954.

Государственный Академический Большой театр Союза ССР

Д. Ф. Обер. «Фра-Дьяволо». 1955.
В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». 1956.
Т. Н. Хренников. «Мать». 1957.
Н. Г. Жиганов. «Джалиль». 1959.
Г. Л. Жуковский. «Лесная песня». 1961.
А. С. Даргомыжский. «Русалка». 1962.
Р. Вагнер. «Летучий голландец». 1963.
П. И. Чайковский. «Пиковая дама». 1964.
Дж. Россини. «Севильский цирюльник». 1965.
Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». 1966.
К. В. Молчанов. «Неизвестный солдат»[14]. 1967.

Записи Б. Э. Хайкина на грампластинках фирмы «Мелодия»

А. Аренский. «Кубок», баллада для меццо-сопрано, хора и оркестра, соч. 61 (слова В. Жуковского), исп. С. Преображенская, хор и симф. орк. Ленинградского радио (Д 034685-6).

Песня певца за сценой («Рафаэль»), исп. С. Лемешев, орк. Большого театра СССР (Д 012273-4).

А. Арутюнян. Концерт для трубы с оркестром ля-бемоль мажор, исп. А. Максименко, орк. Большого театра СССР (Д 015505-6).

В. Беллини. Каватина Нормы («Норма», 1 д.), исп.: О. Басистюк (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—09351-2); М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—07401-2); Н. Ткаченко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02441-2).

Л. Бетховен. Музыка к трагедии И. В. Гёте «Эгмонт», соч. 81, исп. оркестр Большого театра СССР; монолог Эгмонта читает М. Царев (С 0441-2).

Ж. Бизе. Речитатив и романс Надира («Искатели жемчуга», 1 д.), исп. И. Писо (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8). Хабанера («Кармен», 1 д.), исп. Е. Алтухова (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—04981-2).

А. Бойто. Баллада Мефистофеля о мире («Мефистофель», 2 д.), исп. И. Петров (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02293-4). Ария Маргариты («Мефистофель», 3 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—07401-2).

Л. Боккерини. См. ниже — «Дирижер Борис Хайкин», «Популярные оркестровые пьесы».

А. Бородин. Из оперы «Князь Игорь» — Речитатив и песня Владимира Галицкого (1 д.), Ария Игоря, Ария Кончака (2 д.), Песня Кончака с хором (3 д.), исп.: И. Петров, орк. и хор Большого театра СССР (С 01317-18). Речитатив и каватина Владимира Игоревича (2 д.); исп. В. Норейка, орк. Большого театра СССР (С 01679-80); исп. Е. Райков, орк. Большого театра СССР (С10—05147-8).

И. Брамс. См. ниже — «Дирижер Борис Хайкин».

Р. Вагнер. Сцена и дуэт Эльзы и Лоэнгрина («Лоэнгрин», 3 д.), исп. Л. Чкония и В. Тимохин (на украинском яз.), орк. Большого театра СССР (С 0573-4).

С. Василенко. Из «Узбекской сюиты», соч. 104—Вступление, На базаре Джаннабада, исп. оркестр Большого театра СССР (Д 21787-8).

К. М. Вебер. Концерт для фагота с оркестром фа мажор, соч. 75, исп. В. Богорад, орк. Большого театра СССР (СМ 03295-6).

А. Веприк. Две поэмы для оркестра, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 7557-8).

Дж. Верди. «Трубадур» — Сцена и рассказ Азучены, Сцена и дуэт Азучены и Манрико (2 д.); Сцена и дуэттино Азучены и Манрико (4 д.), исп. И. Архипова, В. Пьявко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02919-20); Сцена и дуэт Амнерис и Радамеса («Аида», 1 д.), исп. К. Кудряшова и В. Пьявко. Ария Эболи («Дон Карлос», 3 д.), исп. К. Кудряшова. Сцена и рассказ Азучены («Трубадур», 2 д.), исп. К. Кудряшова (Азучена), В. Пьявко (Манрико), орк. Большого театра СССР (СМ 03811-12). Ария Аиды («Аида», 1 д.), Ария Елизаветы («Дон Карлос», 4 д.), Ария Леоноры («Сила судьбы», 4 д.), Сцена и каватина Леоноры («Трубадур», 1 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01761-2). Ария Аиды («Аида», 1 д.), Ария Леоноры («Сила судьбы», 4 д.), исп. Н. Серваль, орк. Ленинградского гос.

акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—41165-6). Романс Аиды («Аида», 3 д.), исп. Н. Ткаченко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02441-2). Ария Амелии («Бал-маскарад», 2 д.), Сцена и ария Абигаили («Навуходоносор», 2 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—07401-2). Ария Ренато («Бал-маскарад», 4 д.), исп. Ю. Гуляев (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 03145-6); А. Розум, орк. Большого театра СССР (Д 029291-2). Ария Ренато («Бал-маскарад», 4 д.), Ария Риголетто («Риголетто», 2 д.), исп. И. Сорокин (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2). Сцена и ария Филиппа («Дон Карлос», 3 д.), Речитатив и романс Фиеско («Симон Бокканегра», пролог) исп. И. Петров (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02293-4). Ария Эболи («Дон Карлос», 3 д.), Сцена и ария Абигаили («Навуходоносор», 2 д.), Вступление, сцена, песня и молитва Дездемоны («Отелло», 4 д.), исп. Н. Ткаченко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01023-4). Ария Эболи («Дон Карлос», 3 д.), Песня Азучены («Трубадур», 2 д.), исп. И. Архипова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—14601-2). Монолог Яго («Отелло», 2 д.), Ария Риголетто («Риголетто», 2 д.), Ария Жермона («Травиата», 2 д.), Ария ди Луна («Трубадур», 2 д.), исп. Н. Кондратюк (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01429-30). Ариозо Дездемоны («Отелло», *3* д.), Каватина Леоноры, Ария Леоноры («Трубадур», 1 и 4 д.), исп. М. Амиранашвили. Сцена и дуэт Леоноры и ди Луна («Трубадур», 4 д.), исп. М. Амиранашвили и П. Амиранашвили, орк. Большого театра СССР (С 0731-2). Сцена, песня и молитва Дездемоны («Отелло», 4 д.), исп. О. Басистюк (на ит. яз.), симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С10—09351-2). Сцена смерти Отелло («Отелло», 4 д.), исп. В. Пьявко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 04703-4). Ария Леоноры («Сила судьбы», 4 д.), исп. М. Амиранашвили (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 03871-2). Ария Жермона («Травиата», 2 д.), исп. Ю. Мазурок, орк. Большого театра СССР (С 01399-400); А. Розум, орк. Большого театра СССР (Д 029291-2). См. также ниже — «Популярные оркестровые пьесы».

А. Верстовский. Ария Неизвестного с хором («Аскольдова могила», 1 д.), исп. Н. Кондратюк, хор и орк. Большого театра СССР (С 01429-30).

Э. Вилла-Лобос. Шорос № 10, исп. Академический Большой хор и Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 014563-4).

П. Владигеров. Концерт для скрипки с орк. фа мажор, соч. 11, исп. В. Жук, Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (СМ 02345-6).

В. Власов и В. Фере. Одноактная опера «Ведьма» (по рассказу А. Чехова), исп. Н. Исакова, А. Масленников, Б. Шапенко, В. Горбунов, симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 034033-4).

А. Гедике. Симфония № 3 до минор, соч. 30, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 04786-7)

А. Глазунов. Симфония № 2 фа-диез минор, соч. 16, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С 0931-2). Симфония № 3 ре мажор, соч. 33, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С 0977-8). Симфония Кг 7 фа мажор, соч. 77, исп. Гос. академический симф. орк. СССР (Д 9431-2). Симфония № 8 ми-бемоль мажор, соч. 83, исп. Симф. орк. Ленинградской гос. филармонии (НД 01460-1). Балет «Времена года», соч. 67, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С 0787-8).

М. Глинка. Опера «Иван Сусанин», исп. И. Петров, В. Фирсова, В. Клепацкая, Н. Гресь, солисты, хор и орк. Большого театра СССР (Д 016377-82, 3 пластинки). Каватина Гориславы («Руслан и Людмила», 3 д.), исп. Н. Серваль, орк. Ленинградского гос. академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—41165-6). См. также ниже — «Популярные оркестровые пьесы».

Р. Глиэр. Симфония № 1 ми-бемоль мажор, соч. 8, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 024021-2). Концерт для арфы с орк. ми-бемоль мажор, соч. 74, исп. О. Эрдели, орк. Большого театра СССР (СМ 03477-8).

Ш. Гуно. Вступление и пролог к опере «Фауст», исп. И. Козловский, Б. Гмыря, хор и орк. Большого театра СССР (М10—43225-6). Каватина Валентина («Фауст», 1 д.), исп. А. Розум, орк. Большого театра СССР (Д 029291-2). Куплеты Мефистофеля, Ариозо Мефистофеля (Заклинание цветов), Серенада Мефистофеля («Фауст», 1, 2 и 3 д.), исп. И. Петров (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02293-4). Каватина Фауста («Фауст», 2 д.), исп. И. Писо (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8). Баллада, сцена и ария Маргариты («Фауст», 2 д.), исп. М. Амиранашвили, орк. Большого театра СССР (С 0731-2). Сцена и ария Маргариты («Фауст», 2 д.), исп. М. Амиранашвили (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 03871-2), исп. Н. Лебедева, орк. Большого театра СССР (С10—07727-8).

А. Даргомыжский. Опера «Каменный гость», исп. А. Масленников, Г. Панков, И. Архипова, солисты, хор и симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С 0299-302, 2 пластинки). Сцена и дуэт Мельника и Князя («Русалка», 3 д.), исп.

И. Петров и В. Ивановский, орк. Большого театра СССР (С 01317-18).

А. Дворжак. См. ниже — «Дирижер Борис Хайкин».

У. Джордано. Монолог Жерара, Ария Жерара («Андре Шенье», 3 д.), исп. И. Сорокин (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2).

Г. Доницетти. Ария Эдгара («Лючия ди Ламмермур», 3 д.), исп. В. Норейка (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01679-80); И. Писо (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8). Ария Леоноры («Фаворитка», 3 д.), исп.: Е. Алтухова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—04981-2); Г. Борисова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 10—06725-6); Н. Исакова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0431-2).

Г. Егиазарян. Симфония си минор «Раздан», исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 015589-90).

Н. Жиганов. Опера-поэма «Джалиль», исп. В. Ивановский, О. Пиотровская, П. Коробков, Г. Нестеров, А. Большаков, Т. Ерофеева, солисты, хор и симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (М 10—38795-800, 3 пластинки). Д. Кабалевский. «Семья Тараса», фрагменты оперы: Увертюра; Прощание (1 к.); Вторая картина — «В доме Тараса»; Сцена Степана с хором (3 к.); Сцена Павки и Насти, Ария Тараса и сцена (4 к.); Пятая картина — «Поджог»; Шестая картина (финал оперы), исп. И. Ящугин, С. Преображенская, Б. Каляда, И. Алексеев, В. Ульянов, О. Кашеварова, В. Ивановский, И. Нечаев, солисты, хор и орк. Ленинградского гос. академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—38607-10, 2 пластинки).

А. Каталани. Ария Гелльнера («Валли», 1 д.), исп. И. Сорокин (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2).

Г. Конюс. Сюита «Из детской жизни», исп. орк. и хор Большого театра СССР (Д 15757-8).

Р. Леонкавалло. Пролог к опере «Паяцы», исп. И. Сорокин (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2). Речитатив и баллада Недды («Паяцы», 1 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—07401-2)

С. Леончик. Концерт для трубы с оркестром ре минор, исп. А. Максименко, орк. Большого театра СССР (Д 015505-6).

Ф. Лист. Симфония «Данте», исп. орк. и хор Большого театра СССР (С 0291-2). См. также ниже — «Дирижер Борис Хайкин».

С. Ляпунов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром ми мажор, соч. 28, исп. А. Бахчиев, симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 024109-10).

П. Масканьи. Романс Сантуццы («Сельская честь»), исп. Н.

Ткаченко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02441-2).

Ж. Массне. Увертюра к опере «Сид», Семь танцев из второго действия оперы «Сид», исп. орк. Большого театра СССР (СМ 03589-90). Ария Вертера («Вертер», 3 д.), исп. С. Лемешев, орк. Большого театра СССР (Д 029717-18).

Н. Метнер. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 33, исп. А. Шацкес, Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 3572-3)

К. Молчанов. Опера «Неизвестный солдат» («Брестская крепость»), исп. А. Ведерников, Е. Кибкало, Т. Синявская, Д. Королев, В. Борисенко, Н. Лебедева, солисты, хор и орк. Большого театра СССР (Д 027639-44, 3 пластинки).

В. А. Моцарт. Концерты для валторны с оркестром — № 2 ми-бемоль мажор, № 4 ми-бемоль мажор, исп. В. Полех, орк. Большого театра СССР (СМ 03295-6). Ария Секста («Милосердие Тита», 2 д.), исп. Н. Исакова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 04631-2). Две арии Керубино («Свадьба Фигаро», 1 и 2 д.), исп. И. Архипова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—14601-2). Г. Борисова (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—06725-6))

М. Мусоргский. Опера «Хованщина», исп. А. Кривченя, В. Пьянко, А. Масленников, В. Нечипайло, А. Огнивцев, И. Архипова, солисты, хор и оркестр Большого театра СССР (С10—05109-16, 4 пластинки) Б. Фрейдков, И. Нечаев, В. Ульянов, И. Шашков, М. Рейзен, С. Преображенская, солисты, хор и оркестр Ленинградского гос. академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Д 011089-94, 3 пластинки). Ария Марины («Борис Годунов», 3 д.), исп. Н. Исакова, орк. Большого театра СССР (С 04631-2). Гадание Марфы («Хованщина», 2 д.), исп. Е. Алтухова, орк. Большого театра СССР (С10—04981-2). Ария Шакловитого («Хованщина», 3 д.), исп.: Н. Кондратюк, орк. Большого театра СССР (С 01429-30); И. Сорокин, орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2).

Д. Ф. Обер. Опера «Фра-Дьяволо», исп. С. Лемешев, П. Воловов, Е. Грибова, А. Соколов, В. Горбунов, Н. Гусельникова, Г. Панков, Ю. Филин, солисты, хор и оркестр Большого театра СССР (М10—39865-70, 3 пластинки). Речитатив и ария Фра-Дьяволо («Фра-Дьяволо», 2 д.), исп. С. Лемешев, орк. Большого театра СССР (Д 029717-18).

М. Огиньский. См. ниже — «Популярные оркестровые пьесы».

З. Палиашвили. Дуэт Абесалома и Мурмана («Абесалом и Этери», 4 д.), исп. З. Анджапаридзе и П. Амиранашвили (на груз, яз.), орк. Большого театра СССР (С10—11965-6).

А. Понкьелли. Романс Энцо («Джоконда», 2 д.), исп. И. Писо (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8).

М. Понсе. Концерт для скрипки с оркестром ми мажор, исп. Г. Шеринг, Гос. акад. симф. орк. СССР (С 269-70).

С. Прокофьев. Мертвое поле (из кантаты «Александр Невский», соч. 78), исп. И. Архипова, орк. Большого театра СССР (С10—14601-2). Ария Кутузова («Война и мир», 10 к.), исп. И. Петров, орк. Большого театра СССР (СМ 02293-4).

Дж. Пуччини. 1. Ария Мими («Богема», 1 д.); 2. Ария Лауретты («Джанни Скикки»); 3. Ария Лиу («Турандот», 3 д.), исп. М. Амиранашвили (на ит. яз. — 2,3), орк. Большого театра СССР (1,3), Акад. симф. орк. Московской гос. филармонии (2) (С 0731-2). Ария Манон («Манон Леско», 2 д.); Ария Тоски («Тоска», 2 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—07401-2). Ария де Грие («Манон Леско», 3 д.); Ария Каварадосси («Тоска», 1 д.), исп. В. Норейка (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01679-80). Ария Манон («Манон Леско», 4 д.); Монолог и две арии Чио-Чио-Сан («Чио-Чио-Сан», 2 д.), исп. М. Биешу (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01761-2). Две арии Каварадосси («Тоска», 1 и 3 д.), исп. И. Писо (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8). Ария Лиу («Турандот», 3 д.); Монолог Чио-Чио-Сан («Чио-Чио-Сан», 2 д.), исп. Н. Ткаченко (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 02441-2).

С. Рахманинов. «Утес», симф. фантазия (по М. Лермонтову), соч. 7, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (НД 3446-7). Каватина Алеко («Алеко»), исп. Ю. Гуляев, орк. Большого театра СССР (СМ 03145-6). Монолог Ланчотто, Ариозо Ланчотто («Франческа да Римини»), исп. И. Петров, орк. Большого театра СССР (СМ 02293-4)

В. Ребиков. См. ниже — «Популярные оркестровые пьесы».

Н. Римский-Корсаков. Симфония № 1 ми минор, соч. 1, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио. «Песнь о вещем Олеге» для мужских голосов и оркестра, соч. 58 (слова А. Пушкина), исп. В. Петров, М. Решетин, хор и орк. Большого театра СССР (СМ 02691-2). «Сказка», соч. 29, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (НД 3446-7). Свадебный поезд, нашествие татар и сеча при Керженце (из сюиты «Музыкальные картины из оперы, Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), исп. орк. Ленинградского гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—42899-900). Ария Кащеевны («Кащей Бессмертный»), исп. Н. Исакова, орк. Большого театра СССР (С 04631-2); К. Кудряшова, орк. Большого театра СССР (СМ 03811-12). Песня Индийского гостя («Садко», 4 к.), исп. В. Норейка, орк. Большого театра СССР

(С 01679-80). Колыбельная Волховы («Садко», 7 к.), Ария Снегурочки («Снегурочка», 4 д.), Сцена и ария Марфы («Царская невеста», 4 д.), исп. Г. Олейниченко, орк. Большого театра СССР (Д 013893-4). Ариозо Мизгиря («Снегурочка», 3 д.), исп. Ю. Гуляев, орк. Большого театра СССР (СМ 03145-6); Н. Кондратюк, орк. Большого театра СССР (С 01429-30). Ариозо Мизгиря («Снегурочка», 3 д.), Ария Грязного («Царская невеста», 1 д.), исп. И. Сорокин, орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2). Песня Любаши, Ария Любаши («Царская невеста», 1 и 2 д.), исп. Г. Борисова, орк. Большого театра СССР (С10—06725-6). Сцена Любаши и Грязного, Ария Любаши («Царская невеста», 1 и 2 д.), исп. Е. Алтухова, О. Кленов, орк. Большого театра СССР (С10—04981-2).

Дж. Россини. Романс Матильды («Вильгельм Телль», 2 д.), исп. О. Басистюк (на ит. яз.), симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (С10—09351-2). Каватина Фигаро («Севильский цирюльник», 1 д.), исп. Н. Кондратюк (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01429-30); Ю. Мазурок, орк. Большого театра СССР (С 01399-400); А. Розум, орк. Большого театра СССР (Д 029291-2).

А. Рубинштейн. Ария Демона, Романс Демона, Ария Демона («Демон», 2 и 3 д.), исп. Н. Кондратюк, орк. Большого театра СССР (С 01429-30). См. также ниже — «Дирижер Борис Хайкин», «Популярные оркестровые пьесы».

К. Сен-Санс. Концерт № 3 для скрипки с оркестром си минор, соч. 61, исп. В. Жук, Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (СМ 02345-6). Концерт № 1 для виолончели с оркестром ля минор, соч. 33, исп. Ф. Лузанов, орк. Большого театра СССР (Д 012731-2). Третья ария Далилы («Самсон и Далила», 2 д.), исп. Е. Алтухова (на фр. яз.), орк. Большого театра СССР (С10—04981-2). См. также ниже — «Дирижер Борис Хайкин».

Ф. Флотов. Романс Лионеля («Марта», 3 д.), исп. И. Писо (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8)

А. Хачатурян. Из балета «Гаянэ» — Пробуждение и танец Айши, Любовный дуэт и Танец розовых девушек, Гопак, Вариации Армена, Сцена пожара, Танец старика и ковровщиц, Узундара, Танец с саблями, исп. орк. Ленинградского гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (НД 2410-11). Из балета «Гаянэ» — Сбор хлопка, Танец молодых курдов, Адажио Гаянэ, Горская пляска, Приветственный танец, Русский танец, Вариация Нунэ, Колыбельная, Лезгинка, исп. орк. Ленинградского гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (НД 2372-3)

Т. Хренников. Из оперы «Мать» — Песня Фабричного с

хором, Ария Павла, Дуэт Павла и Саши (1 д.); Хор сторожей, Ария Ниловны, Дуэт Павла и Находки (2 д.); Хор «Праздник светлый и свободный», Частушки и кадриль (3 д.); Дуэт Павла и Саши, Хор «Свистит чугунка» (4 д.); Хор «Довольно нам горя» (1 д.), исп. В. Борисенко, М. Киселев, Л. Масленникова, Н. Щегольков, А. Эйзен, хор и орк. Большого театра СССР (Д 04420-1). Ария Натальи («В бурю», 3 д.), исп. Н. Ткаченко, орк. Большого театра СССР (С 01023-4).

П. Чайковский. Симфония № 2 до минор, соч. 17, исп. Гос. акад. симф. орк. СССР (Д 04934-5). Балет «Спящая красавица», соч. 66, исп. орк. Большого театра СССР. (НД 06347-54, 3 пластинки). Из балета «Спящая красавица» — Вариации фей из Па-де-сиз пролога (№ 3); Финал пролога (№ 4); Вальс (№ 6); Адажио (из № 8); Панорама (№ 17); Кот в сапогах и Белая кошечка (№ 24); Па-де-де (№ 28), исп. орк. Большого театра СССР (СМ 02979-80). Опера «Евгений Онегин», исп. Е. Белов, С. Лемешев, Л. Авдеева, И. Петров, солисты, хор и оркестр Большого театра СССР (Д 011287-92, 3 пластинки). Опера «Орлеанская дева», исп. С. Преображенская, В. Ульянов, И. Шашков, В. Руновский, Л. Соломяк, солисты, хор и орк. Ленинградского гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Д 09311-18, 4 пластинки). Опера «Пиковая дама», исп. З. Анджапаридзе, М. Кисилев, Ю. Мазурок, В. Левко, Т. Милашкина, И. Архипова, В. Фирсова, солисты, хор и орк. Большого театра СССР (С 01451-8, 4 пластинки). Сцена и финал третьего действия оперы «Мазепа», исп. И. Алексеев, Н. Серваль, В. Ивановский, И. Шашков, хор и орк. Ленинградского гос. академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—42899-900). Вторая песня Леля (из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка»), Ария Морозовой («Опричник», 1 д.), исп. Е. Алтухова, орк. Большого театра СССР (С10—04981-2). Вторая песня Леля (из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка»), ария Иоанны («Орлеанская дева», 1 д.), Сцена и песенка. Графини («Пиковая дама», 2 д.), исп. К. Кудряшова, орк. Большого театра СССР (СМ 03811-12). Ариозо Ленского («Евгений Онегин», 1 д.), исп. С. Лемешев, орк. Большого театра СССР (Д 029717-18). Ариозо Ленского, Ария Ленского («Евгений Онегин», 1 и 2 д.), исп. В. Норейка, орк. Большого театра СССР (С 01679-80). Сцена письма Татьяны («Евгений Онегин», 1 д.), исп. Дж. Марш, орк. Большого театра СССР (С 01335-6). Ария Онегина, Ариозо Онегина («Евгений Онегин», 1 и 3 д.), Ариозо Роберта («Иоланта»), Речитатив и ария Елецкого («Пиковая дама», 2 д.), исп. Ю. Мазурок, орк. Большого театра СССР (С 01399-400). Заключительная сцена («Евгений Онегин», 3 д.), исп. Н. Ткаченко

(Татьяна), Ю. Мазурок (Онегин), Ариозо Лизы («Пиковая дама», 1 д.), Ария Кумы («Чародейка», 1 д.), исп. Н. Ткаченко, орк. Большого театра СССР (СМ 02441-2). Ариозо Роберта («Иоланта»), Ариозо Мазепы («Мазепа», 2 д.), исп. Ю. Гуляев, орк. Большого театра СССР (СМ 03145-6). Ариозо Роберта («Иоланта»), Ариозо Мазепы («Мазепа», 2 д.), Ария Елецкого («Пиковая дама», 2 д.), исп. И. Сорокин, орк. Большого театра СССР (СМ 02921-2). Дуэт Иоланты и Водемона («Иоланта»), исп. М. Амиранашвили и З. Анджапаридзе, орк. Большого театра СССР (С 0747-8). Ариозо Натальи («Опричник», 1 д.), исп. Н. Ткаченко, орк. Большого театра СССР (С 01023-4). Романс Полины («Пиковая дама», 1 д.), исп. Г. Борисова, орк. большого театра СССР (С10—06725-6). Ариозо Лизы («Пиковая дама», 3 д.), исп. Н. Серваль, орк. Ленинградского гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова (М10—41165-6). Ариозо Кумы («Чародейка», 4 д.), исп. Н. Лебедева, орк. Большого театра СССР (С10— 07727-8).

Ф. Чилеа. Ария Андриенны («Андриенна Лекуврер», 1 д.), исп. М. Амиранашвили (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (СМ 03871-2); М. Биешу (на ит. яз.), оркестр Большого театра СССР (С10—07401-2). Плач Федерико («Арлезианка», 2 д.), исп. В. Норейка (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 01679-80); И. Писо (на ит. яз.), орк. Большого театра СССР (С 0507-8).

В. Шебалин. Ария Катарины («Укрощение строптивой», 3 к), исп. Н. Лебедева, орк. Большого театра СССР (С 10—07727-8).

В. Юровский. «Красная площадь», симф. поэма, соч. 63, исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (Д 022583-4).

Дирижер Борис Хайкин (М10—41395-8, 2 пластинки) 1. «Времена года», фрагменты балета, соч. 67 (А. Глазунов); 2. «Спящая красавица», фрагменты балета, соч. 66 (П. Чайковский); 3. «Дон-Кихот», музыкальная картина, соч. 87 (А. Рубинштейн); 4. «Юность Геркулеса», симф. поэма, соч. 60 (К. Сен-Санс); 5. Славянская рапсодия № 3, соч. 45 (А. Дворжак); 6. Тарантелла из цикла «Годы странствий» (Ф. Лист, оркестровка К. Мюллера-Бергауза), исп. Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (1,6), орк. Большого театра СССР (2), симф. орк. Ленинградской гос. филармонии (3–5)

Дирижер Борис Хайкин (С10—14247-8) 1. Лезгинка из второго действия оперы «Демон» (А. Рубинштейн); 2. Торжественное шествие (А. Глазунов); 3. Танец часов из третьего действия оперы «Джоконда» (А. Понкьелли); 4. Менуэт из квинтера ми мажо{5, соч. 13 Кг 5 (Л. Боккерини); 5. Вальс из первого действия оперы «Фауст» (Ш. Гуно); 6. Венгерские танцы № 17–21 (И. Брамс, оркестровка А. Дворжака), исп. орк. Большого

театра СССР (1,3–5), Большой симф. орк. Центрального телевидения и Всесоюзного радио (2,6)

Популярные оркестровые пьесы (СМ 03657-8) Менуэт из квинтета ми мажор, соч. 13 X° 5 (Л. Боккерини); Полонез ля минор (М. Огиньский, оркестровка Д. Рогаль-Левицкого); Вальс из первого действия оперы «Фауст» (Ш. Гуно); Вступление к третьему действию оперы «Травиата», Марш из второго действия оперы «Аида» (Дж. Верди); Краковяк и Вальс из второго действия оперы «Иван Сусанин» (М. Глинка); Лезгинка из второго действия оперы «Демон» (А. Рубинштейн); Вальс из оперы «Елка» (В. Ребиков), исп. орк. Большого театра СССР

Список литературы [15]

Статьи, беседы, заметки, высказывания Б. Э. Хайкина

В. Савич и проблема дирижерского искусства. — Современная музыка, 1928, № 31, с. 157–160.

Лаборатория советского оперного спектакля. Беседа с художественным руководителем Малого оперного театра, профессором Б. Э. Хайкиным. — Красная газета, Л., 1936, 23 сент.; Литературный Ленинград, 1936, 23 сент.

Наш юбилейный спектакль. — За большевистский театр, Л., 1937, 24 марта: Работа Малегота над постановкой оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

«Евгений Онегин» в Малом оперном театре. — Рабочий и театр, Л., 1937, Ка 3, с. 62.

«Евгений Онегин». К премьере в Малом оперном театре/ Хайкин Б., Смолич Н. — Ленинградская правда, 1937, 30 марта.

За советскую классическую оперу. — За большевистский театр, Д., 1937, 23 мая: Задачи работы коллектива Малегота над постановкой оперы И. Дзержинского «Поднятая целина».

«Поднятая целина» в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1937, 2 сент.: Об опере И. Дзержинского.

Дать высокие творческие показатели. — За большевистский театр, Л., 1937, 10 сент.: Работа Малегота над постановкой оперы И. Дзержинского «Поднятая целина».

«Кола Брюньон» на оперной сцене. — Веч. Москва, 1937, 17 окт.: Об опере Дм. Кабалевского «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»).

«Поднятая целина». — Смена, Л., 1937, 1 ноября: Отзыв об опере И. Дзержинского.

О работе над оперой. — В кн. «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»). Сборник статей к постановке в государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1938, с. 22–24.

«Кола Брюньон». — Искусство и жизнь. Л, 1938, № 1, с. 58: 0 постановке оперы Дм. Кабалевского в Малеготе,

Безграмотная стряпня в журнале «Рабочий и театр». — Ленинградская правда, 1938, 29 янв.: Возражение на рецензию М. Шапиро о спектакле «Поднятая целина».

«Мастер из Кламси». Перед новой постановкой в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1938, 2 февр.

«Мятеж» в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1938, 16 июня: О постановке оперы Л. Ходжа-Эйнатова.

Замечательные музыкальные спектакли. — Красная газета, Л., 1938, 2 окт.: О гастролях Тбилисского театра оперы и балета в Ленинграде.

Замыслы. — Искусство и жизнь, Л., 1938, № И —12, с. 17.

Реформатор музыкального театра. — Искусство и жизнь, Л., 1938, № 9, с. 12–13: Воспоминания о работе К. С. Станиславского.

Ответ на статью «О режиссерском управлении». — За большевистский театр, Л., 1938, 3 окт.: Возражения на статью Я. Олесича «К вопросу о работе режиссерского управления» («За большевистский театр», 1938, 23 сент.).

Работа над советской оперой. Новый сезон в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1938, 20 окт.: Творческие планы Малегота на сезон 1938/39 г.

Работать над повышением своего идейного уровня, — За большевистский театр, Л., 1938, 21 ноября: Задачи творческих работников Малегота в области овладения марксизмом-ленинизмом.

Конкурс мастеров пения. — Красная газета, Л., 1938, 15 дек.: Цели и задачи Всесоюзного конкурса вокалистов.

Опера «Мать». — Известия, 1938, 23 дек.: О работе Малегота над постановкой оперы В. Желобинского.

Опера «Мать» в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1939, 4 янв.

Творческий путь. — Смена, Л., 1939, 5 марта: В связи с 20-летним юбилеем Малегота.

За новые успехи советского оперного искусства. — Ленинградская правда, 1939, 5 марта: Работа театра над советским музыкальным спектаклем.

За дальнейшее развитие оперного искусства. — За большевистский театр, Л., 1939, 5 марта.

Юбилейный спектакль. — Ленинградская правда, 1939, 28 марта; За большевистский театр, 1939, 31 марта: Работа Малегота над постановкой оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» к 100-летию со дня рождения композитора.

Заметки о музыкальном театре. — Искусство и жизнь, Л., 1939, № 6, с. 28–29: О задачах создания советского музыкального спектакля.

Малый оперный театр в новом сезоне. — Ленинградская правда, 1939, 21 авг.: Творческие планы Малегота на сезон 1939/40 г.

О существе партийного руководства/Горяйнов Н., Хайкин Б. — Сов. искусство, 1940, 18 февр.: Работа партийной организации Малегота.

Театр и композитор. — Искусство и жизнь, Л., 1940, № 2, с.

38–39: Принципы работы Малегота с композиторами.

Больше внимания работе над оперой «Черевички». — За большевистский театр, 1940, 5 марта: Задачи и ход работы Малегота над постановкой оперы П. И. Чайковского.

В поисках новых путей. Малый оперный театр. — Правда, 1940, 4 мая.

Творческий отчет. — Ленинградская правда, 1940, 8 мая: Спектакли Малегота, показанные на Декаде искусства Ленинграда в Москве.

Малый оперный театр. — Сов. искусство, 1940, 9 мая: Спектакли Малегота «Кола Брюньон» Дм. Кабалевского, «Черевички» П. И. Чайковского, «Сказка о попе и работнике его Балде» М. Чулаки.

Наш репертуар. Показ в Москве искусства Ленинграда/ Хайкин Б., Тарасенко Г. — Комсомольская правда, 1940, 11 мая.

Лаборатория советской оперы. — Московский комсомолец, 1940, 12 мая: Творческие принципы Малегота.

«Черевички»/Хайкин Б., Винер А. — Известия, 1940, 12 мая; За большевистский театр, 1940, 12 мая: Интерпретация оперы П. И. Чайковского в постановке Малегота.

«Кола Брюньон». — За большевистский театр, Л., 1940, 12 мая.

«Черевички». Премьера Ленинградского Малого оперного театра в Москве. — Смена, Л., 1940, 12 мая: О постановке оперы П. И. Чайковского.

Некоторые итоги поездки в Москву. — За большевистский театр, 1940, 12 июня.

Наш театр/Хайкин Б., Янковский М. — Красная Карелия, Петрозаводск, 1940, 18 июня: Творческий путь Ленинградского Малого оперного театра. К гастролям в Петрозаводске.

Выдержали творческий экзамен. — Сов. Белоруссия, Минск, 1940, 21 июня: Об итогах Декады белорусского искусства в Москве.

Малый оперный театр. — Искусство и жизнь, Л., 1940, № 7, с. 43. О планах театра на сезон 1940/41 г.

Наши творческие планы. — Правда, 1940, 2 сент.: Беседа с Б. Хайкиным о творческих планах Малегота на сезон 1940/41 г.

Новые оперные и балетные постановки. — Ленинградская правда, 1940, 4 сент.

Ближайшие творческие перспективы театра. — За большевистский театр, Л., 1940, 7 ноября: О плане работ Малегота в 1940/41 г.

Работа театра над советской оперой. Всесоюзная оперная конференция. — Сов. искусство, 1940, 22 дек.: Изложение

содержания содоклада Б. Хайкина.

Отличная работа. — За большевистский театр, Л., 1941, 7 февр.: Отзыв об исполнении А. Атлантовым партии Головы в спектакле Малегота «Майская ночь».

Композиторы и оперный театр. — Сов. музыка, 1941, № 3, с. 32–39: Выступление на Всесоюзной оперной конференции.

Некоторые предварительные итоги работы над «Цыганским бароном». — За большевистский театр, Л., 1941, 7 марта.

[Беседа по поводу назначения Б. Э. Хайкина художественным руководителем ГАТОБа имени С. М. Кирова.] — За советское искусство, Молотов, 1944, 25 февр.

У солистов оперы. — За советское искусство, Молотов, 1944, 18 апр.: Отчет о состоявшемся в коллективе солистов оперы ГАТОБа имени С. М. Кирова докладе Б. Э. Хайкина о творческой работе театра и ее перспективах.

Крупная страница в истории театра. — Газ. «Звезда», Пермь, 1944, 2 июня: О пребывании Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова в г. Перми.

Театр имени С. М. Кирова в новом сезоне. — Ленинградская правда, 1944, 22 июля: Творческие планы ГАТОБа имени С. М. Кирова на сезон 1944/45 г.

Мы преисполнены чувством благодарности. — Ленинградская правда, 1944, 1 сент.: Высказывания худ. рук. Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова в связи с открытием сезона в Ленинграде.

Творчество Чайковского на сцену нашего театра. — За советское искусство, Л., 1944, 20 дек.: Работа ГАТОБа имени С. М. Кирова над постановкой оперы «Орлеанская дева» и балета «Лебединое озеро».

Привлечь новые кадры для работы в театре. — За советское искусство, Л., 1944, 20 дек.: Выступление на отчетно-выборном собрании партийной организации ГАТОБа имени С. М. Кирова.

Выдающийся мастер хорового искусства. — За советское искусство, Л., 1945, 6 февр.: О главном хормейстере ГАТОБа имени С. М. Кирова В. П. Степанове в связи с 25-летием его деятельности.

Театр имени С. М. Кирова в 1945 году. — Ленинградская правда, 1945, 1 марта: О предстоящих премьерах.

Обсуждение перспективного репертуарного плана Театра имени. С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1945, 10 апр.: Отчет о состоявшемся в ГАТОБе имени С. М. Кирова обсуждении плана. Доклад Б. Э. Хайкина.

Наша работа над «Онегиным». — За советское искусство, Л., 1945, 17 мая.

Мы победили. — За советское искусство, Л., 1945. 17 мая: Выступление на митинге коллектива ГАТОБа имени С. М. Кирова, посвященном победе над Германией.

Новый сезон в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1945, 24 авг.: Беседа с Б. Э. Хайкиным о перспективах сезона 1945/46 г.

Задачи театра в 1945/46 гг. — За советское искусство, Л., 1945, 6 сент.: Основные твцрческие задачи ГАТОБа имени С. М. Кирова в сезоне 1945/46 г.

Лучшие страницы творчества Чайковского. — Веч. Ленинград, 1945, 19 дек.: Работа над постановкой оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева» в ГАТОБе имени С. М. Кирова.

Перед премьерой «Орлеанской девы». В Театре им. С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1945, 19 дек.

К премьере «Орлеанской девы». — За советское искусство, Л., 1945, 21 дек.: Итоги работы ГАТОБа имени С. М. Кирова над постановкой оперы П. И. Чайковского.

Справиться с задачами 1946 года. — За советское искусство, Л., 1946, 11 янв.: Выступление на отчетно-выборном собрании партийной организации ГАТОБа имени С. М. Кирова.

Памяти Ивана Михайловича Москвина. — За советское искусство, Л., 1946, 23 февр.

Пятилетний план восстановления и развития нашего театра. — За советское искусство, Л., 1946, 26 марта, 12, 30 апр., 29 мая: Задачи расширения и обновления репертуара ГАТОБа имени С. М. Кирова в 1946–1950 гг. Вопросы творческих кадров.

Годы подъема оперного искусства. Пятилетний план театра им. С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1946, 1 июня: О предстоящей работе театра.

«Дуэнья» выходит на сцену. — За советское искусство, Л., 1946, 13 июля: Беседа с Б. Э. Хайкиным о работе над постановкой оперы С. С. Прокофьева.

В Театре оперы и балета. — Веч. Ленинград, 1946, 2 сент.: Беседа с Б. Э. Хайкиным о перспективах первой половины сезона 1946/47 г. ГАТОБ имени С. М. Кирова.

Над чем мы будем работать в 1946 году. — За советское искусство, Л., 1946, 4 сент.: Беседа с Б. Э. Хайкиным о планах работы ГАТОБа имени С. М. Кирова.

Выступления на совещании. Всесоюзное совещание по вопросам оперы и балета. — Сов. музыка, 1947, № 1, с. 33–34: О задачах и творческой деятельности Театра имени С. М. Кирова.

Наша важнейшая задача. Создадим полноценный советский музыкальный спектакль. — За советское искусство, Л., 1947, 13 марта.

Все силы на решение стоящих перед театром задач. — За советское искусство, Л., 1947, 10 июня: О создании оперных и балетных спектаклей на современные темы.

Наша главная задача. — За советское искусство, Л., 1947, 7 июля: Работа ГАТОБа имени С. М. Кирова над постановкой оперы И. Дзержинского «Князь-озеро».

Новые оперы и балеты. — Веч. Ленинград, 1947, 28 авг.: Беседа с Б. Э. Хайкиным о творческих планах ГАТОБа имени С. М. Кирова на сезон 1947/48 г.

Образ современного героя. — Смена, Л., 1947, 30 авг.: Творческие перспективы ГАТОБа имени С. М. Кирова на сезон 1947/48 г.

Под знаком творческого подъема. Новый сезон Театра им. С. М. Кирова. — За советское искусство, Л., 1947, 7 сент.

В честь всенародного праздника. — За советское искусство, Л., 1947, 22 сент.: Отчет о партийном собрании в коллективе солистов оперы имени С. М. Кирова, посвященном подготовке театра к 30-летию Октября. Доклад Б. Э. Хайкина.

Наш подарок к празднику. — Веч. Ленинград, 1947, 1 ноября: Работа ГАТОБа имени С. М. Кирова над постановкой оперы И. Дзержинского «Князь-озеро» к 30-летию Октября.

Очаг музыкальной культуры. — Веч. Ленинград, 1947, 1 дек.: Ближайшие новые постановки советских опер и балетов в ГАТОБе имени С. М. Кирова.

К. С. Станиславский и опера. — В кн.: О Станиславском. Сборник воспоминаний. 1863–1938. М., 1948, с. 414–423.

Спектакли о наших днях. — Ленинградская правда, 1948, 1 янв.: Беседа с Б. Э. Хайкиным о творческих планах Театра оперы и балета имени С. М. Кирова на 1948 г.

В новой постановке. — Веч. Ленинград, 1948, 14 июня: Беседа с Б. Э. Хайкиным о работе ГАТОБа имени С. М. Кирова над новой постановкой оперы Ж. Бизе «Кармен».

Наши планы. — Смена, Л., 1948, 30 авг.

К новым успехам! — За советское искусство, Л., 1949, 27 мая: О работе над постановкой оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

О работе над советской оперой. Совещание работников театра совместно с композиторами, писателями и драматургами.

К итогам сезона. — За советское искусство, Л., 1949, 15 июля.

Все спектакли текущего репертуара — под неослабный контроль руководства театра. — За советское искусство, Л., 1949, 29 окт.: О совещании дирижеров, режиссеров и концертмейстеров, посвященном вопросам повышения качества текущего репертуара ГАТОБа имени С. М. Кирова. Выступления Н.

А. Цыганова, И. Ю. Шлепянова, Е. А. Дубовского, Б. Э. Хайкина.

Творческие успехи молодых вокалистов. — За советское искусство, Л., 1949, 6 ноября: Статья о творческой работе молодых артистов оперы ГАТОБа имени С. М. Кирова: И. Алексеева, Н. Серваль, И. Яшугина, Т. Смирновой, В. Ивановского, Е. Каравашковой.

Смелее критиковать собственные недостатки. — За советское искусство, Л., 1949, 28 ноября: О собрании, посвященном вопросам повышения качества спектаклей театра. Выступления И. Ю. Шлепянова, А. Н. Ульянова, Б. Э. Хайкина.

К возобновлению «Чародейки». — За советское искусство, Л., 1950, 11 марта.

Ускорим работу над «Семьей Тараса». — За советское искусство, Л., 1950, 30 марта.

За высокие идейные и художественные достоинства советской оперы. — За советское искусство, Л., 1950, 15 апр.: О прослушивании и обсуждении оперы Дм. Кабалевского «Семья Тараса». Выступления.

За мир, за демократию, против поджигателей войны! — За советское искусство, Л., 1950, 19 июля: Отчет о посвященном Стокгольмскому воззванию митинге коллектива ГАТОБа имени С. М. Кирова. Доклад О. Кашеваровой. Выступление Б. Хайкина.

Оправдаем доверие партии и правительства. — За советское искусство, Л., 1950, 5 авг.: Об итогах творческой работы ГАТОБа имени С. М. Кирова в сезоне 1949/50 г.

Накануне премьеры. — За советское искусство, Л., 1950, 25 окт.: О постановке оперы Дм. Кабалевского «Семья Тараса».

Творческое содружество театров. — За советское искусство, Л., 1951, 12 марта: О встрече коллектива Театра оперы и балета «Эстония» с руководством ГАТОБа имени С. М. Кирова, посвященной принятию шефства ГАТОБа над театром «Эстония». Выступления Г. Н. Орлова, Б. Э. Хайкина.

Московские артисты в гостях у ленинградцев. — За советское искусство, Л., 1951, 18 мая: О выступлениях Н. С. Голованова, И. С. Козловского и др. артистов ГАБТа СССР в спектаклях ГАТОБа имени С. М. Кирова, в связи со 175-летием со дня основания ГАБТа СССР.

Своим творчеством крепить дело мира. — За советское искусство, Л., 1951, 12 окт.: О борьбе советского народа за мир.

О коллективе хора. — За советское искусство, Л., 1951, 30 ноября: О работе коллектива хора ГАТОБа имени С. М. Кирова в опере Л. Степанова «Иван Болотников».

Оградить человечество от угрозы бактериологической войны. — За советское искусство, Л., 1952, 27 марта.

Гнусное преступление. — Сов. искусство, 1952, 2 апр.: О состоявшемся в коллективе ГАТОБа имени С. М. Кирова митинге протеста против применения американскими агрессорами в Корее бактериологического оружия. Выступления: Л. Ярошенко, Б. Хайкина.

Против благодушия и самоуспокоенности. — За советское искусство, Л., 1952, 23 апр.: О недостатках в совместной работе ГАТОБа имени С. М. Кирова и Ленинградского отделения ССК СССР по созданию советского оперного спектакля.

«Хованщина». — Веч. Ленинград, 1952, 2 июня: Беседа с Б. Э. Хайкиным о работе над постановкой оперы М. П. Мусоргского.

Больше высокоидейных советских спектаклей. На собрании партийной организации Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1952, 22 сент.

Производственное совещание по спектаклю. — За советское искусство, Л., 1952, 19 дек.: О производственном совещании, посвященном работе над постановкой оперы Ю. Шапорина «Декабристы». Выступления Е. Н. Соковнина, Б. Э. Хайкина и др.

Старейший дирижер театра. — За советское искусство, Л., 1953, 17 апр.: О творческой деятельности дирижера ГАТОБа имени С. М. Кирова Д. И. Похитонова, в связи с его 75-летием.

Связь с современностью. — Сов. артист, 1954, 31 дек.

Актер советской формации. — Сов. артист, 1955, 26 янв.: О Г. М. Нэлеппе как певце, к 25-летию его творческой деятельности.

25 марта — генеральная репетиция. — Сов. артист, 1955, 23 марта: О производственном совещании участников оперы Д. Обера «Фра-Дьяволо» в филиале ГАБТа СССР. Выступления В. Рындина, С. Лемешева, Б. Покровского, Б. Хайкина.

Преодоление творческих трудностей. — Сов. артист, 1955, 6 апр.: О работе коллектива оперы ГАБТа СССР над постановкой оперы Д. Обера «Фра-Дьяволо».

Концерт венгерских друзей. — Сов. культура, 1955, 5 апр.: О состоявшемся в Москве симфоническом концерте венгерских музыкантов.

Жемчужина чешской классики. Гастроли Пражского Национального театра. — Сов. культура, 1955, 16 июня: О постановке оперы Б. Сметаны «Проданная невеста» в Пражском Национальном театре.

Моцартовский оптимизм. — Сов. артист, 1955, 29 июня: О работе над постановкой оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро».

Первые шаги молодого дирижера. — Сов. артист, 1955, 28 сент.: О руководстве Е. Светланова спектаклем «Псковитянка».

Активно претворять в жизнь директивы партии. — Сов.

артист, 1955, 28 сент.: О собрании партийной организации ГАБТа, посвященном итогам июльского Пленума ЦК КПСС. Выступления: Р. Захарова, В. Давыдовой, Н. Мясоедова, А. Батурина, Б. Хайкина, М. Чулаки, С. Звягиной.

Ускорить разучивание партий. — Сов. артист, 1955, 23 ноября: О ходе работы по постановке оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро».

Больше опер — хороших и разных. — Сов. музыка, 1955, № 11, с. 49–53: О задачах развития советского оперного искусства и о взаимоотношениях между композитором и оперным театром.

Высокая активность. — Сов. артист, 1955, 30 ноября: Отчет о собрании партийной организации коллектива оперы ГАБТа СССР. Доклад Т. Чернякова. Выступления: Б. Хайкина, Е. Славинской, Ю. Дементьева, Ю. Галкина и др.

Большая удача советского оперного искусства. — Сов. культура, 1955, 15 дек.: О показе в Москве оперы М. Зариня «К новому берегу» в постановке Театра оперы и балета Латвийской ССР.

Опера «К новому берегу» в Большом театре. Декада латышского искусства и литературы в Москве. — Сов. Латвия, Рига, 1955, 15 дек.: К гастрольным исполнениям оперы М. Зариня.

Дружная работа. — Сов. артист, 1955, 31 дек.: Об итогах работы оперной труппы ГАБТа СССР в 1955 г.

К Моцартовским торжествам. — Сов. музыка, 1956, № 1, с. 155: Ответы Б. Хайкина, З. Долухановой и А. Свешникова на вопрос корреспондента «Советской музыки»: «Какие произведения великого композитора вы исполните в юбилейные дни?»

Большая ответственность. — Сов. артист, 1956, 15 февр.: О чувстве ответственности ряда молодых артистов оперы ГАБТа СССР.

Зрелый мастер. — Сов. артист, 1956, 4 апр.: О творческой работе В. М. Фирсовой, в связи с присвоением ей звания народной артистки РСФСР.

Повышать качество всей работы. — Сов. артист, 1956, 4 апр.: Отчет о посвященном спектаклям сезона 1955/56 г. собрании оперной труппы ГАБТа СССР. Доклад О. Моисеевой. Выступления: Б. Хайкина, В. Фирсовой, Д. Бедросьяна, М. Чулаки.

Три дебюта. — Сов. артист, 1956, 3 окт.: О дебютах в ГАБТе СССР: А. Масленникова в партии Ленского, М. Решетина в партии Гремина («Евгений Онегин»), Е. Кибкало в партии Фигаро («Свадьба Фигаро»).

Доверие зрителя. — Сов. артист, 1956, 14 ноября: О творческой работе коллектива оперы ГАБТа СССР в сезон

1956/57 г.

Возросшая требовательность. — Сов. артист, 1956, 19 дек.: Об отчетно-выборном собрании партийной организации коллектива оперы ГАБТа СССР. Доклад Б. Хайкина.

Новая трактовка. «Борис Годунов» под управлением З. Халабалы. — Сов. артист, 1957, 23 янв.: О трактовке оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» чешским дирижером в ГАБТе СССР,

Величайшие сокровища мировой культуры. — Сов. артист, 1957, 13 февр. О творчестве М. И. Глинки. О необходимости постановки «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» без купюр.

Закон творческой жизни. — Сов. артист, 1957, 20 февр.: О спектакле ГАБТа СССР «Богема».

Репертуарный план — руководство к действию. — Сов. артист, 1957, 20 февр.: О состоявшемся в партийном комитете ГАБТа СССР обсуждении репертуарного плана театра на 1957 год. Доклад С. Шашкина. Выступления: Б. Хайкина, В. Рындина и др.

Творческая удача. — Сов. артист, 1957, 6 марта: О творчестве Т. Сорокиной.

Сергей Лемешев — коммунист. — Сов. артист, 1957, 22 апр.: О творчестве С. Я. Лемешева в связи с награждением его орденом В. И. Ленина.

Чувство тревоги. — Сов. артист, 1957, 8 мая: О ходе работы над постановкой оперы Т. Хренникова «Мать».

Артист советской формации. Умный художник. — Сов. артист, 1957, 20 июня: Воспоминания А. Мелик-Пашаева, Б. Хайкина, Е. Шумиловой, Н. Чубенко, отклики коллективов и общественных организаций театра на смерть Г. М. Нэлеппа.

Выполним социалистические обязательства! — Сов. артист, 1957, 26 июня: О партийном собрании коллектива ГАБТа СССР, посвященном задачам парторганизации, в связи с подготовкой к 40-летию Октября. Доклад М. Чулаки. Выступления: Б. Хайкина, А. Варламова, Н. Алещенко.

Подготовиться к завершающему этапу. — Сов. артист, 1957, 31 июля: О производственном совещании коллектива ГАБТа СССР, посвященном ходу работы над постановкой оперы Т. Хренникова «Мать». Выступления Н. Охлопкова, Б. Хайкина, Т. Хренникова, Н. Дугина, А. Батурина и др.

Борьба за новые советские оперы и балеты — основа деятельности Художественного совета. — Сов. артист, 1957, 4 дек.: О заседании парткома ГАБТа СССР. Доклад М. Чулаки. Выступления Г. Улановой, А. Томского, А. Турчиной, Б. Хайкина, Б. Покровского, В. Небольсина, Ал. Иванова.

Больше внимания текущему репертуару. — Сов. артист, 1957, 18 дек.: Отчетно-выборное профсоюзное собрание коллектива

солистов оперы. Доклад М. Киселева. Выступления: А. Ильина, Б. Хайкина, Ал. Иванова, Б. Покровского и др.

Неустанно бороться за советский репертуар. За новые произведения советских композиторов, за образы героев нашего времени — вот за что должны бороться коммунисты театра. — Сов. артист, 1958, 15 янв.: Выступления Н. Дугина, Б. Хайкина и др. на отчетно-выборном собрании партийной организации ГАБТа СССР.

«Орлеанская дева». — Сов. культура, 1958, 25 марта: О постановке оперы П. И. Чайковского «Орлеанская дева» в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили, показанной на второй Декаде грузинского искусства и литературы в Москве.

Это оживило спектакль… — Сов. артист, 1958, 9 апр.: О новых исполнителях оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила».

Любовь к труду — залог будущих успехов. — Сов. артист, 1958, 29 окт.: Об артистке оперы ГАБТа СССР Валентине Клепацкой.

Больше внимания вопросам планирования. — Сов. артист, 1959, 25 февр.: Вопросов накопилось много. Обсуждаем статью Б. Боярова «Как работать в новых условиях». — Сов. артист, 1959, 16 дек.

Неутомимый труженик. — В кн.: А. Ф. Гедике. Сборник статей и воспоминаний/Сост. К. Аджемов. М., 1960, с. 63–66: Воспоминания об А. Ф. Гедике.

Выездные спектакли надо готовить заранее. — Сов. артист, 1960, 24 февр.

«Пражская весна 1960 года». — Веч. Ленинград, 1960, 15 июня.

На фестивале «Пражская весна». — Сов. артист, 1960, 15 июня.

Тема, волнующая многих музыкантов. — Сов. музыка, 1960, № 10, с. 115–119: О качестве советских оркестров.

Больше искать и экспериментировать. — Сов. артист, 1960, 12 окт.

Еще раз об ответственности. — Сов. артист, 1960, 23 ноября.

Вячеслав Сук. — Сов. музыка, 1961, № 11, с. 102–110.

Великолепный коллектив. — Сов. музыка, 1962, № 4, с. 107–109: Рецензия на выступление Государственного оркестра Венгерской Народной Республики.

У немецких друзей. На гастролях в ГДР. — Сов. артист, 1962, 1 сент.: Группа солистов Большого театра на концертах в Лейпциге и Эрфурте.

Джером Хайнс в роли Бориса. — Муз. жизнь, 1962, № 22,

ноябрь, с. 19–20: Об исполнении американским певцом в Большом театре СССР партии Бориса Годунова.

Заметки о балете. — Сов. музыка, 1962, № 12, с. 41–44: О проблемах восстановления и пересмотра старых постановок классических балетов.

Вспоминая работу К. С. Станиславского в опере. — Театральная Москва, 1963, № 3, 17–23 янв., с. 8; Сов. артист, 1962, 30 ноября.

Годы в студии. — Сов. музыка, 1963, № 1, с. 52–59: Воспоминания о совместной работе с К. С. Станиславским в Оперной студии.

Грани таланта. — Известия, 1963, 24 янв.: Гастроли Дрезденского симфонического оркестра в Москве.

Возвратим на сцену «Кола Брюньона». — Сов музыка, 1963, № 2, с. 154–155: О первой постановке оперы Дм. Кабалевского на сцене Малегота.

Заметки о балете. — Сов. артист, 1963, 1 февр.

В Бельгии и Румынии. Артисты Большого театра за рубежом. — Сов. артист, 1963, 15 марта.

Дрезденская капелла. — Сов. музыка, 1963, № 4, с. 94–95: Рецензия на концерт симфонического оркестра.

Спектакль дружбы. — Веч. Москва, 1963, 13 мая: Беседа с Б. Хайкиным о работе над постановкой оперы Р. Вагнера «Летучий голландец» на сцене Большого театра СССР, режиссер И. Херц, художник Р. Циммерман.

«Хованщина» во Флоренции. — Веч. Москва, 1963, 25 мая: Беседа с музыкальным руководителем постановки Б. Хайкиным о предстоящей 20 июня премьере оперы М. П. Мусоргского во Флоренции на сцене итальянского театра с участием солистов Большого театра.

«Хованщина» на сцене Флоренции. — Сов. культура, 1963, 2 июля: Беседа с Б. Хайкиным о постановке «Хованщины» с участием артистов ГАБТа СССР в театре «Комунале» во Флоренции.

Бурный талант. — Сов. музыка, 1963, № 8, с. 65–66: О творчестве Н. С. Голованова, к 10-летию со дня смерти.

Успех «Хованщины» во Флоренции. — Муз. жизнь, 1963, № 16, авг., с. 13: Отзывы итальянской печати о показанном на празднике «Флорентийский май» спектакле на сцене театра «Комунале» в постановке Л. Баратова и с участием артистов Большого театра СССР. Беседа с дирижером спектакля Б. Хайкиным о работе с итальянскими певцами и музыкантами.

Живой интерес к искусству. 30 лет творческой деятельности А. Орфенова. — Сов. артист, 1963, 27 сент.

«Флорентийский май». — Сов. музыка, 1963, № 11, с. 125–130: О показе «Хованщины» во Флоренции, весной 1963 г.

Горячность чувств. — Сов. музыка, 1963, № 12, с. 80–82: Оркестр Белградской филармонии в Москве.

Владимир Валайтис. — Сов. музыка, 1964, № 2, с. 81–85.

Наш друг. — Сов. музыка, 1964, № 4, с. 107–108: О дирижере К. Зандерлинге.

Встречи и размышления. — Сов. музыка, 1964, № 9, с. 50–57: Фрагменты из мемуаров.

Памяти Александра Шамильевича Мелик-Пашаева. — Сов. музыка, 1964, № 9, с. 76.

Юлий Маркович Реентович. — Сов. артист, 1964, 16 окт.: К присвоению звания засл. деятеля искусств РСФСР.

Творческая неутомимость. — Сов. культура, 1964, 12 ноября: О выступлении в СССР дирижера США Л. Маазеля.

Ладислав Коня. — Сов. культура, 1965, 30 янв.: Об исполнении румынским певцом Л. Коня партии Жермона в спектакле ГАБТа СССР «Травиата».

М. Заика — Собинин, Е. Изотова — Зента. — Сов. артист, 1965, 26 февр.: Беседа с дирижером Б. Хайкиным о выступлениях солиста Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова М. Заики в спектакле «Иван Сусанин» и солистки Новосибирского театра оперы и балета Е. Изотовой в спектакле «Летучий голландец».

Артистизм высшего класса. — Сов. культура, 1965, 6 марта: О выступлении в Москве симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского.

Встречи и размышления. — Сов. музыка, 1965, № 4, с. 54–58: Фрагменты из мемуаров.

Басовая флейта, бокалы и… Сергей Прокофьев. — Сов. артист, 1965, 2 апр.: К истории постановки оперы С. Прокофьева «Дуэнья» («Обручение в монастыре») в Ленинградском театре имени С. М. Кирова в 1946 г.

Александр Рыбнов. — Сов. артист, 1965, 30 апр.: К присвоению почетного звания народного артиста РСФСР главному хормейстеру Большого театра.

Новые исполнители в опере «Руслан и Людмила». — Сов. артист, 1965, 11 июня; Беседа с дирижером Большого театра СССР о вводе шести молодых исполнителей.

Праздничный спектакль. — Сов. артист, 1965, 19 ноября: К выступлению С. Я. Лемешева в 500-й раз в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Встречи с Луначарским. К 90-летию со дня рождения. — Сов. артист, 1965, 26 ноября; Сов. музыка, 1976, № 5, с. 99—100.

Басовая флейта, бокалы и… Сергей Прокофьев. — Муз. жизнь, 1966, № 3, февр., с. 25: Эпизод из истории постановки оперы С. Прокофьева «Дуэнья» в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Замечательный музыкальный коллектив. К 10-летию Ансамбля скрипачей. — Сов. артист, 1966, 25 февр.

О репертуаре и исполнении. — Сов. артист. 1966, 4 марта: К дискуссии о современном оперном театре.

Театр-студия необходим!/Хайкин Б., Архипова И., Максакова М. и др. — Сов. культура, 1966, 14 июля.

Встречи и размышления. — Сов. музыка, 1966, № 11, с. 43–49; Ха 12, с. 56–62: Фрагменты из мемуаров.

В их руках — музыка. — Сов. культура, 1966, 20 дек.: О закончившемся в Москве Втором Всесоюзном конкурсе дирижеров, о лауреатах конкурса.

Размышления большого музыканта. — Сов. музыка, 1967, Ха 3, с. 141–143: Рецензия на кн.: Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966.

Любителям музыки. — Лит. газета, 1967, 12 апр.: Рецензия на кн.: Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966.

Чародей скрипки. Размышления — в связи с юбилейными концертами Д. Ойстраха, состоявшимися на днях в Большом зале Московской консерватории. — Сов. культура, 1968, 5 окт.

Неустанный творческий поиск. — В кн.: Илья Шлепянов. Статьи, заметки, высказывания. Современники о Шлепянове. М., 1969, с. 178–184.

Успехов вам, киргизские друзья! — Сов. Киргизия, Фрунзе, 1969, 26 янв.: Об артистах Киргизского театра оперы и балета.

Выдающийся вокалист. К творческому вечеру народного артиста СССР И. С. Козловского. — Сов. артист, 1969, 11 апр.

Радость, подаренная музыкой. На концертах Ленинградского симфонического оркестра. — Кавказская здравница, Пятигорск, 1969, 19 авг.

Выдающийся артист оперной сцены. К 20-летию творческой деятельности народного артиста СССР А. Огнивцева. — Сов. артист, 1969, 24 окт.

Поет Огнивцев. — Сов. культура, 1969, 1 ноября: Творческий портрет солиста ГАБТа СССР А. Огнивцева.

Музыканты протестуют. — Муз. жизнь, 1970, № 9, май, с. 22: Советские музыканты решительно осуждают израильских агрессоров.

Нотная библиотека театра. — Сов. артист, 1970, 11 сент.: Очерк о нотной библиотеке Большого театра.

Замечательный мастер хорового искусства. К 40-летию

творческой деятельности народного артиста РСФСР Александра Васильевича Рыбнова. — Сов. артист, 1970, 25 дек.

Подлинный боец искусства. — В кн.: Воспоминания о Борисе Ивановиче Загурском. Л., 1971, с. 49–52.

Богданов-Березовский. — В кн.: В. М. Богданов-Березовский. Дороги искусства. Кн. 1-я (1903–1945). Л., 1971, с. 218–222.

Молодым зрителям. — Известия, 1971, 7 марта: Рецензия на оперу Дм. Кабалевского «Сестры», поставленную Московским Детским государственным музыкальным театром.

Полвека. К 50-летию Ленинградской филармонии. — Сов. музыка, 1971, Ха 4, с. 68–71.

Юрий Иванович Симонов. — Сов. артист, 1971, 6 ноября: К присвоению главному дирижеру ГАБТа СССР Ю. И. Симонову почетного звания заслуженного артиста РСФСР.

Говорят члены жюри. К итогам конкурса имени М. И. Глинки. — Сов. музыка, 1971, Ха 12, с. 79–82.

К 70-летию со дня рождения С. Я. Лемешева. — Сов. музыка, 1972, № 6, с. 31.

«Трубадур» на сцене Большого театра. — Сов. артист, 1972, 20 окт.: Рецензия на постановку оперы Дж. Верди оперным режиссером ГДР Э. Фишером.

Неизвестная симфония дирижера. — Веч. Москва, 1972, 4 дек.: О концерте, посвященном памяти А. Ш. Мелик-Пашаева.

Слово о художнике/Хайкин Б., Ойстрах Д., Лиепа М. — Муз. жизнь, 1973, Ха 10, май, с. 8—10: Советские артисты об А. Хачатуряне.

Музыку — детям. — Театральная жизнь, 1973, № 10, май, с. 30: О Детском музыкальном театре.

Преданность искусству/Хайкин Б., Димитриади О., Коган Л. — Сов. культура, 1973, 18 мая: О творчестве скрипача И. А. Жука.

Оркестр из Сан-Франциско. — Сов. культура, 1973, 26 июня: Гастроли в Москве симфонического оркестра из Сан-Франциско.

Размышления по поводу дебюта молодого дирижера. — Сов. артист, 1973, 5 окт.: Впечатления о первом выступлении А. Лазарева в спектакле Большого театра «Дон Карлос». Воспоминания о методах работы А. Мелик-Пашаева над спектаклем.

Через всю жизнь. — В кн.: Дмитрий Кабалевский. Творческие встречи. Очерки. Письма, М., 1974, с. 9—14.

Копылов Александр Александрович. — Сов. артист, 1974, 21 июня: Творческий портрет дирижера Большого театра СССР. К присвоению звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Безукоризненный ансамбль. — Сов. культура, 1974, 25 июня:

О спектакле театра «Ла Скала» «Тоска» Дж. Пуччини, показанном на гастролях в Москве.

Воспоминания. — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Л.; М., 1974, с. 123–128.

[Беседа с корреспондентом «Музыкальной жизни».] — Муз. жизнь, 1974, № 22, ноябрь, с. 15–16: Беседа с Б. Э. Хайкиным в связи с его 70-летием со дня рождения.

Как мы работали. — Сов. музыка, 1975, № 5, с. 88–93: Ленинградский Малый оперный театр в годы Великой Отечественной войны.

Памяти М. Д. Гореловой/Хайкин Б., Архипова И. — Сов. культура, 1975, 15 авг.: Арфистка, артистка ГАБТа СССР.

Говорят соратники по Большому театру… Дирижеры и артисты оркестра. — В кн.: А. Ш. Мелик-Пашаев. Воспоминания. Статьи. Материалы. М., 1976, с. 126–128.

Николай Семенович Голованов. — Михаил Григорьевич Киселев. — Сергей Яковлевич Лемешев. — В кн.: Большой театр СССР (сборник, вып. 2). М., 1976, с. 246–247, 254–255, 268–269.

Размышления. — Театр, 1976, № 3, с. 135–137: Дирижер о своей работе в ГАБТе СССР.

Арий Пазовский. — Муз. жизнь, 1976, № 10, май, с. 6–7: Творческий портрет дирижера.

Служение театру. — Сов. культура, 1976, 11 мая.: Об оркестре Большого театра СССР, в связи с предстоящим 200-летием ГАБТа СССР. Интервью Л. Славянской с дирижером Б. Хайкиным и др.

Вдохновение таланта. — Книжное обозрение, 1976, 21 мая.

Замечательный музыкант. К 70-летию Ю. Г. Ягудина/Хайкин Б., Дулова В., Закс Л. — Сов. артист, 1977, 18 февр.

Реплики Вячеслава Сука. — Муз. жизнь, 1977, № 14, июль.

С песней по жизни. — Театральная жизнь, 1977, № 13, июль, с. 28: О С. Я. Лемешеве в связи с 75-летием со дня рождения.

Выдающийся певец нашего времени. — Сов. артист, 1977, 1 июля.

Дирижер о дирижерах. — Вячеслав Иванович Сук… — Николай Семенович Голованов. — В кн.: Наш Большой театр. М., 1977, с. 42–50, 51–55, 55–58.

Дорога к музыке. — В сб.: Константин Сергеев. Сборник статей. М., 1978, с. 180–184: Дирижер о совместной работе с К. Сергеевым — постановщиком «Спящей красавицы» в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Б. Э. Хайкин — В. М. Богданову-Березовскому. — В кн.: В. М. Богданов-Березовский. Статьи. Воспоминания. Письма/Сост., коммент. Л. М. Кутателадзе и М. А. Бочавер. Л.: М., 1978, с. 229–

232: По поводу оперы С. Прокофьева «Дуэнья» в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова; по поводу публикации статьи В. Богданова-Березовского об А. К. Глазунове (1965, 4 авг.).

В согласии с музыкой. О проблемах сценической интерпретации классики. — Сов. культура, 1978, 17 янв.: К постановке оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Спектакль прошел с большим успехом/Хайкин Б., Моралев О. — Сов. артист, 1978, 28 апр.: Записи режиссера О. Моралева и дирижера Б. Хайкина в контрольной книге после спектакля ГАБТа СССР «Хованщина» М. П. Мусоргского.

Учитесь властвовать собой. — Сов. культура, 1979, 2 ноября: О работе дирижера в опере.

Дирижер, концертмейстер, солист. — Сов. артист, 1981, 29 мая.: Предложения дирекции театра о регламентации количества уроков солистов оперы с концертмейстерами на разучивание новых партий.

Литература о Б. Э. Хайкине

Диез. Блокнот музыканта. — Жизнь искусства, 1927, № 27, с. 9: Отзыв о концерте под управлением Б. Хайкина.

Исламей. Б. Хайкин в «Саду отдыха». Концерты. — Жизнь искусства, 1928, № 32, с. 9.

[Хайкин Б. Э.] — Известия, 1928, 6 дек.: О приглашении в театр имени К. С. Станиславского в качестве дирижера Б. Э. Хайкина.

Пекелис М. «Севильский цирюльник». — Сов. искусство, 1933, 14 ноября: О постановке в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского оперы Дж. Россини.

Бирюков Ю. Концерт симфонического оркестра Мосфила под управлением Б. Хайкина. — Сов. музыка, 1934, № 12, с. 80–81.

Дневник искусств. — Веч. Москва, 1934, 14 дек.: Заметка о назначении Б. Хайкина заведующим музыкальной частью театра имени К. С. Станиславского.

Поляновский Г. «Кармен» в оперном театре имени Станиславского. — За коммунистическое просвещение, 1935, 24 апр.: О постановке оперы Ж. Бизе.

Чемоданов С. «Кармен» в театре Станиславского. — Новый мир, 1935, № 8, с. 257–260.

Об установлении должности художественного руководителя в Ленинградском академическом Малом оперном театре и о назначении на эту должность профессора Хайкина Б. Э. —

Бюллетень Всесоюзного Комитета по делам Искусств при СНК Союза ССР. М., 1936, № 3, с. 33–34.

Проф. Хайкин — художественный руководитель и главный дирижер Малого оперного театра. — За большевистский театр, Л., 1936, 19 сент.: Творческий путь Б. Э. Хайкина.

Музалевский В. «Царская невеста» в Малом оперном театре. — Рабочий и театр, Л., 1936, № 24, с. 20: Первое выступление нового художественного руководителя Малегота Б. Э. Хайкина.

Энтелис Л. «Евгений Онегин». Новая постановка Малого оперного театра. — Смена, Л., 1937, 3 апр.

Гальский А. Театральный год начался. Открытие сезона в Малом оперном театре. — Красная газета, Л., 1937, 23 авг.: О первом спектакле сезона («Евгений Онегин»).

Календарь искусств. Август 1937.— Рабочий и театр, Л., 1937, № 9, с. 1: О присвоении звания заслуженного артиста республики художественному руководителю Ленинградского государственного Малого оперного театра Б. Э. Хайкину.

Засл. арт. Б. Э. Хайкин. — Рабочий и театр, Л., 1937, № 9, с. 63: Творческая биография.

Два года плодотворной работы. — За большевистский театр, Л., 1938, 1 сент.: Приветствие группы солистов Малегота художественному руководителю театра Б. Э. Хайкину, по случаю двухлетия его работы в Малеготе.

Желобинский В. Любимый театр. — Смена, Л., 1939, 5 марта.

Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении заслуженного артиста РСФСР Б. Э. Хайкина орденом Трудового Красного Знамени. — Известия Советов депутатов трудящихся СССР, М., 1939, 12 марта.

Соллертинский И. «Борис Годунов». Премьера в Малом оперном театре. — Ленинградская правда, 1939, 6 июня.

Рабинович Д. «Борис Годунов» в Малом Ленинградском оперном театре. — Сов. искусство, 1939, 21 июня.

Двадцать лет Государственного академического Малого оперного театра. 1918–1938. Л., 1939, с. 95: Творческая биография Б. Э. Хайкина.

Балашов С. Борис Эммануилович Хайкин. — За большевистский театр, Л., 1939, 12 дек.: Творческая биография Б. Э. Хайкина — в связи с его выдвижением в кандидаты в депутаты Ленинградского городского Совета.

Богданов-Березовский В. Два дирижера. А. Пазовский и Б. Хайкин. — Искусство и жизнь, Л., 1940, № 4, с. 21–23.

[Хайкин Б. Э.] — Известия Советов депутатов трудящихся СССР, М., 1940, 2 июня; Правда, 1940, 2 июня: Указ Президиума

Верховного Совета РСФСР о присвоении звания заслуженного деятеля искусств РСФСР художественному руководителю Малегота Б. Э. Хайкину.

Хроника. — Литература и искусство, 1943, 25 дек.: Сообщение о назначении Б. Э, Хайкина художественным руководителем театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Первое выступление Б. Э. Хайкина. — Газ. «Звезда», Молотов, 1944, 30 апр.

Вольф-Израэль Е. В. Творцы спектакля. — За советское искусство, Л., 1945, 14 окт.: Крупнейшие дирижеры ГАТОБа имени С. М. Кирова: Э. Ф. Направник, А. Коутс, Э. Купер, В. А. Дранишников, А. М. Пазовский, Б. Э. Хайкин, Д. И. Похитонов.

Гинзбург С. Л. «Орлеанская дева». — Веч. Ленинград, 1945, 21 дек.: О постановке оперы П. И. Чайковского.

Калганов Ю. «Орлеанская дева». Премьера в театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1945, 25 дек.: О постановке оперы П. И. Чайковского.

Валерианов Б. «Орлеанская дева». Премьера в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Труд, 1945, 28 дек.

Гринберг М. «Орлеанская дева». Премьера в Ленинградском государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Сов. искусство, 1946, 25 янв.

[Хайкин Б. Э.] — Известия, 1946, 27 янв.; Правда, 1946, 27 янв.: Постановление СНК СССР о присуждении Государственной премии 2-й степени за 1943–1944 годы Б. Э. Хайкину.

Богданов-Березовский В. Мастера советской музыкальной культуры, — Ленинградская правда, 1946, 31 янв.

Фрейдков Б., Кашеварова О. Зрелое мастерство. — Веч, Ленинград, 1946, 3 февр.

Желаем больших творческих успехов. — За советское искусство, Л., 1946, 7 февр.

Дзержинский И. Б. Э. Хайкин. — За советское искусство. Л., 1946, 7 февр.

Ульянов А. Талантливый дирижер, тонкий музыкант. — За советское искусство, Л., 1946, 30 июня.

Богданов-Березовский В. Мастера оперного и балетного искусства. — Ленинградская правда, 1946, 3 июля.

Гинзбург С. Л. На премьере. «Руслан и Людмила». — За советское искусство, Л., 1947, 27 марта.

Гинзбург С. «Руслан и Людмила». Премьера в театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1947, 27 марта.

Степанов З. «Руслан и Людмила». — За советское искусство, 1947, 16 апр.: Отзыв зрителя о постановке оперы М. И. Глинки.

Кочуров Ю. Возобновление «Руслана и Людмилы». Постановка в театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1947, 18 апр.

Семенов Р. Мастера искусств. Новые народные артисты РСФСР, — Веч, Ленинград, 1947, 4 июня.

Указ Президиума Верховного Совета РСФСР. — Сов. искусство, 1947, 6 июня: Присвоение почетного звания народного артиста РСФСР художественному руководителю Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Б. Э. Хайкину — за большие достижения в области советского театрального искусства.

Наумов С. «Князь-озеро». Спектакль Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1947, 1 ноября.

Крохмаль-Орябинская М. Юбилейный спектакль. Опера Ивана Дзержинского «Князь-озеро». — Ленинградская правда, 1947, 5 ноября.

Энтелис Л. «Кармен». Премьера в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1948, 23 июня.

Грошева Е. В музыкальных театрах Ленинграда. — Сов. искусство, 1948, 10 июля: О спектаклях ГАТОБа имени С. М. Кирова «Кармен» и «Руслан и Людмила».

Энтелис Л. В театре имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1948, 13 сент.: О постановке «Руслана и Людмилы».

Богданов-Березовский В. Дирижеры музыкального театра. — Веч, Ленинград,

1948, 15 окт.: Творческая характеристика Б. Э. Хайкина и Э. П. Грикурова.

Горяйнов Н. Второй пленум правления Союза советских композиторов СССР.

Выступления на пленуме. — Сов. музыка, 1949, № 1, с. 49: О позиции Б. Хайкина в связи с постановкой в Театре имени С. М. Кирова оперы С. С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке».

Плоды напряженного труда. — За советское искусство, Д., 1949, 27 мая: О постановке «Бориса Годунова».

Энтелис Л. Превосходный подарок ленинградцам. — За советское искусство, 1949, 27 мая: О постановке оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Кремлев Ю. «Борис Годунов». Опера М. П. Мусоргского на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1949, 1 июня.

Богданов-Березовский В. «Борис Годунов». Новая постановка в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1949, 4 июня.

Сокольский М. В борьбе за подлинную классику. «Борис

Годунов» на ленинградской сцене. — Театр, 1949. № 7, с. 62–71.

Сохор А. «Фауст» в новой постановке. — За советское искусство. Л., 1949, 6 ноября: О постановке оперы Ш. Гуно «Фауст».

Львов Д. «Фауст». На сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1949, 12 ноября.

Три состава вместо двух. — За советское искусство, Л., 1950, 31 янв.: Социалистические обязательства Б. Хайкина и И. Шлепянова по постановке оперы П. И. Чайковского «Мазепа» в ГАТОБе имени С. М. Кирова.

Крутиков М. К постановке «Мазепы». — За советское искусство, Л., 1950, 30 марта.

Богданов-Березовский В. «Мазепа». В Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1950, 25 апр.

Энтелис Л. «Мазепа». В Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Веч. Ленинград, 1950, 5 мая.

В Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР. — Сов. искусство, 1950, 21 ноября: Сообщение о заседании Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, на котором были заслушаны доклады А. Солодовникова, Б. Хайкина, Н. Горяйнова о выдвижении молодых артистов и о репертуарном плане ГАБТа СССР и ГАТОБа имени С. М. Кирова.

Келдыш Ю. «Семья Тараса». Новая опера Дм. Кабалевского на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1950, 28 ноября.

Энтелис Л. «Семья Тараса». — Веч. Ленинград, 1950, 30 ноября.

Поздышев Н. Гимн непокоренным. Спектакль «Семья Тараса» в Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Смена, Л., 1950, 22 дек.

[Хайкин Б. Э.] — Правда, 1951, 17 марта: О присуждении Государственной премии 2-й степени за спектакль «Семья Тараса» в ГАТОБе имени С. М. Кирова.

Попов Ин. Творческий успех. «Семья Тараса» в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Сов. искусство, 1951, 10 апр.

Богданов-Березовский В. «Семья Тараса». — Огонек, 1951, № 6, с. 25: О постановке оперы «Семья Тараса».

Келдыш Ю. В. Несколько мыслей по поводу «Ивана Болотникова». — За советское искусство, 1951, 30 ноября: Об опере Л. Степанова «Иван Болотников».

Богданов-Березовский В. «Иван Болотников». — Веч. Ленинград, 1951, 1 дек.

Ольховский Е. «Иван Болотников». — Ленинградская правда, 1951, 16 дек.

Богданов-Березовский В. «Спящая красавица». — Веч. Ленинград, 1952, 8 апр.

Энтелис Л. «Спящая красавица». Спектакль Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. — Смена, Л., 1952, 17 апр.

Ивановский Н. «Спящая красавица». Премьера в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1952, 19 апр.

Красовская В. Возвращение «Спящей красавицы». — Сов. искусство, 1952, 19 апр.

Розенфельд Сем. «Спящая красавица». — За советское искусство, Л., 1952, 23 апр.

Томпакова О. «Хованщина». — Смена, Л., 1952, 18 дек.

Соллертинский И. «Кола Брюньон». — В кн.: Советская опера. М., 1953, с. 291–298: О постановке оперы Дм. Кабалевского.

Попов Ин. «Семья Тараса». В театрах Ленинграда. На старых спектаклях. — Сов. искусство, 1953, 25 февр.

Рождественский Вс. Будничный спектакль. — За советское искусство, Л., 1953, 4 июня: Анализ постановки оперы Ж. Бизе «Кармен» в ГАТОБе им. С. М. Кирова.

Грошева Е. Героическая эпопея. «Декабристы» Ю. Шапорина в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Сов. культура, 1953, 11 июля.

Келдыш Ю. Опера «Декабристы». — Веч. Ленинград, 1953, 13 июля: Рецензия на оперу Ю. Шапорина и на ее постановку в ГАТОБе имени С. М. Кирова.

Дмитриев А. «Декабристы». Опера Ю. А. Шапорина в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1953, 25 сент.

Грошева Е. Традиции высокого патриотизма. Опера «Декабристы» в Москве и Ленинграде. — Театр, 1953, № 10, с. 81–94.

Трахтенберг А. У пульта — дирижер Б. Хайкин. — Сов. артист, 1954, 14 апр.: О выступлении Б. Хайкина в спектакле ГАБТа СССР «Декабристы».

Большой театр. — Сов. музыка, 1955, № 1, с. 157: О переводе Б. Хайкина в Большой театр.

Театральное наследство. К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955, т. 1, с. 269, 292, 293, 300, 316, 318.

Новые назначения. — Театр, 1955, № 2, с. 146: Заметка о переводе Б. Хайкина из Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова в ГАБТ СССР.

Английский журнал о советском музыкальном театре. — Сов. музыка, 1955, № 2, с. 129–130: В частности, о спектакле «Декабристы» Ю. Шапорина в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и дирижере Б. Хайкине.

Корев Ю. В клубе МГУ. Из концертных залов. — Сов. музыка, 1955, № 4, с. 114–115: Концерт Государственного симфонического оркестра Московской филармонии под управлением Б. Хайкина.

Доливо А. Яркий спектакль. Опера «Фра-Дьяволо» на сцене филиала Большого театра. — Веч. Москва, 1955, 6 апр.

Акулов Е. Несомненная удача. — Сов. артист, 1955, 6 апр.: О постановке «Фра-Дьяволо».

Сокольский М. После премьеры «Фра-Дьяволо». — Сов. культура, 1955, 26 апр.

Иванов Алексей. Югославские певцы в спектакле «Фауст». — Сов. артист, 1955, 15 июня.

Полякова Л., Соловцова Л. «Фра-Дьяволо» в филиале Большого театра. — Сов. музыка, 1955, № 8, с. 83–86.

Соколов А. «Фра-Дьяволо». Из блокнота художника. — Московский комсомолец, 1955, 31 авг.

Белоусова-Шевченко Г. В главных партиях. — Сов. артист, 1955, 12 окт.: О спектакле филиала ГАБТа СССР «Фауст».

Хохловкина А. «Свадьба Фигаро» в Большом театре. — Сов. музыка, 1956, № 8, с. 93–99.

Хайкин Борис Эммануилович. — В кн.: Большая советская энциклопедия, т. 46; второе изд. М., 1957, с. 26–27: Краткие сведения о дирижере и педагоге.

Кухарский В. Опера Т. Хренникова «Мать». Премьеры в Москве и Ленинграде. — Муз. жизнь, 1957, № 1, дек., с. 3–5.

Краморев Н. Два спектакля. — Сов. артист, 1957, 20 марта: «Богема» в филиале ГАБТа СССР.

Алтаев Р. Правдивые краски. — Сов. артист, 1957, 29 мая: «Травиата» в филиале ГАБТа СССР.

Вышеславцев Н. Индивидуальность дирижера. — Сов. артист, 1957, 29 мая: Возражения на статью Н. Краморева «Два спектакля» по поводу интерпретации оперы Дж. Пуччини «Богема» Б. Хайкиным.

Добрынина Е. Успех молодых. «Богема» в филиале Большого театра. — Сов. музыка, 1957, № 6, с. 94–97.

Будковская Е. Замечания слушателя. — Сов. артист, 1957, 17 июля: Отзыв зрителя о спектакле ГАБТа СССР «Пиковая дама».

Грошева Е. Опера «Мать». О постановке оперы Т. Хренникова. — Веч. Москва, 1957, 30 окт.

Аксюк С. Герои революции на оперной сцене. Опера Т. Хренникова «Мать» в постановке Большого театра Союза ССР. —

Сов. культура, 1957, 31 окт.

Поляновский Г. Опера «Мать». Новый спектакль Большого театра. — Труд, 1957, 12 ноября.

Белый В. Герои Горького на оперной сцене. — Правда, 1957, 17 ноября: Об опере Т. Хренникова «Мать».

Орфенов А. Путь исканий. — Лит. газета, 1957, 30 ноября: О постановке оперы Т. Хренникова «Мать».

Решение жюри Всесоюзного фестиваля музыкальных театров. — Сов. культура, 1957, 26 дек.; Театр, 1958, № 1, с. 145: О награждении Б. Э. Хайкина дипломом лауреата Всесоюзного фестиваля музыкальных театров 1-й степени как дирижера спектаклей Большого театра СССР «Мать» Т. Хренникова и «Укрощение строптивой» В. Шебалина.

Грошева Е. Опера «Мать» на сценах трех театров. — Сов. музыка, 1958, № 1, с. 21–31.

Власов В. «Джалиль» на сцене Большого театра. — Муз. жизнь, 1959, № 11, июнь, с. 7: О постановке оперы Н. Жиганова.

Полякова Л. «Евгений Онегин» на экране. — Сов. музыка, 1959, № 6, с. 119–123.

Власов В. Опера о поэте. — Лит. газета, 1959, 4 июля: Об опере Н. Жиганова «Джалиль».

Корев Ю. К московской постановке «Джалиля». — Сов. музыка, 1959, № 9, с. 93–96.

Кренкель Л. «Каменный гость» по радио. — Сов. музыка, 1959, № 12, с. 141–142: О концертном исполнении оперы А. Даргомыжского в Колонном зале Дома союзов (Москва, 19 октября, 1959).

Рабинович Д. К возобновлению «Каменного гостя». — Сов. музыка, 1960, № 1, с. 62–72.

Друскин М. Опера Кабалевского «Кола Брюньон». — Друскин М. История и современность. Статьи о музыке. Л., 1960, с. 207, 245.

Главсова Г. Советские артисты на «Пражской весне». — Муз. жизнь, 1960, № 14, июль, с. 12: Выступления Б. Хайкина и др.

Шереметьевская Н. Балетная весна. «Лесная песня» в Большом театре Союза ССР. — Известия, 1961, 26 мая: О постановке балета Г. Жуковского.

Калитин Н. Режиссер в оперном театре. — Сов. музыка, 1961, № 7, с. 64–70.

Романеева И. Через одиннадцать лет. — Театр, 1962, № 3, с. 40–42: О спектакле ГАБТа СССР «Хованщина», 27 октября 1961 г.

Долгополов М. Новая жизнь оперы Чайковского. — Неделя, 1963, 14–20 апр., № 16, с. 14: О фильме-опере «Иоланта».

Леонтьева О. «Летучий голландец» на сцене Большого

театра. — Муз. жизнь, 1963, № 12, с. 5–7.

Хроника. — Театральная Москва, 1963, № 23, 6—12 июня, с. 4: О международном музыкальном празднике во Флоренции и о постановке там оперы М. П. Мусоргского «Хованщина» силами итальянских артистов с участием солистов Большого театра СССР. Музыкальный руководитель постановки Б. Хайкин.

Полякова Л. Обновленная «Русалка». — Сов. музыка, 1963, № 7, с. 81–84: О постановке оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» в ГАБТе СССР.

Поляновский Г. Новая встреча с Вагнером. — Театральная жизнь, 1963, № 15, авг., с. 14–15: О постановке «Летучего голландца» на сцене Большого театра СССР.

Черная Е. Встреча с Вагнером. — Сов. музыка, 1963, № 12, с. 36–41: О постановке оперы Р. Вагнера «Летучий голландец» в ГАБТе СССР.

Львов-Анохин Б. «Спящая красавица». Новый спектакль Большого театра СССР. — Муз. жизнь, 1964, № 4, февр., с. 14–15.

Ракитина Е. Гастроли художника. — Театр, 1964, № 10, с. 99—100.

Эрмлер М. Замечательный дирижер. К 60-летию Бориса Эммануиловича Хайкина. — Сов. артист, 1964, 30 окт.

Гинзбург Л. М. Наши юбиляры. — Сов. музыкант, 1964, 18 ноября: К 60-летию со дня рождения профессора Московской консерватории Б. Э. Хайкина.

Александрова А. Поэзия сильных чувств. — Театральная жизнь, 1966, № 20, окт., с. 15: О постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» в ГАБТе СССР.

Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М., 1967, с. 217, 219–221, 223: Воспоминания о встречах с Б. Э. Хайкиным.

Загурский Б. И. Опера. — В кн.: Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967, с. 173–218.

Раабен Л. Н. Дирижеры. — В кн.: Ленинградский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. 1917–1967. Л., 1967, с. 181–185.

Раухвергер М. Героям Бреста посвящается. — Сов. культура, 1967, 9 мая: О постановке оперы К. Молчанова «Неизвестный солдат».

Мартынов И. Гимн подвигу. «Неизвестный солдат» на сцене ГАБТа. — Веч. Москва, 1967, 13 мая: О постановке оперы К. Молчанова.

Попов Ин. Опера-реквием. К. Молчанов. «Неизвестный солдат». — Театр, 1967, № 11, с. 13–16.

А. Ч. «Золотой петушок» в Лейпциге. — Сов. культура, 1968,

12 марта: О постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в Лейпцигском оперном театре.

Каньски Ю. Праздничная встреча. — Сов. музыка, 1968, № 4, с. 124–125: О спектакле ГАБТа СССР «Хованщина».

Джумахматов А. Радость общения. — Сов. Киргизия, Фрунзе, 1968, И дек.

По музыкальным меридианам. — Муз. жизнь, 1969, № 1, янв., с. 20: О постановке в Берлине и Лейпциге оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Покровский Б. Выдающийся советский дирижер. К 40-летию творческой деятельности Бориса Эммануиловича Хайкина. — Сов. артист, 1969, 24 янв.

Приказом дирекции. — Сов. артист, 1969, 31 янв.: За долголетнюю работу в Большом театре СССР в связи с 40-летием творческой деятельности приказом дирекции дирижеру, народному артисту РСФСР Б. Хайкину объявлена благодарность.

Яншин Г. Лекцию читает Б. Хайкин. — Сов. артист, 1970, 27 марта: 17 марта на факультете истории искусств университета марксизма-ленинизма лекцию о современной опере прочел Б. Хайкин.

«Большой» завоевывает сердца. — За рубежом, 1971, № 45, 5—11 ноября, с. 30.

«Борис Годунов» в Италии. — Муз. жизнь, 1972, № 14, июль, с. 22: О записи оперы М. П. Мусоргского национальной радиотелевизионной компанией РАИ, осуществленной весной 1972 г.

Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении почетного звания народного артиста СССР Хайкину Б. Э. — Ведомости Верховного Совета Союза Советских Социалистических Республик, 1972, № 32, 9 авг., с. 458; Сов. культура, 1972, 5 авг.: О присвоении почетного звания дирижеру ГАБТа СССР Б. Э. Хайкину.

Нуждов В. Б. Э. Хайкин — народный артист СССР. — Пензенская правда, Пенза, 1972, 9 авг.

Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении почетного звания народного артиста СССР Хайкину Б. Э. — Сов. артист, 1972, 8 сент.

Рыбнов А. Борис Эммануилович Хайкин. — Сов. артист, 1972, 8 сент.: К присуждению звания народного артиста СССР. Творческий портрет.

Италия. — Сов. музыка, 1972, № 9, с. 129; О состоявшемся под управлением Б. Хайкина в концертном зале «Foro Utalico» в Риме исполнении на русском языке оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Артисты Большого театра за рубежом. — Сов. артист, 1974, 20 сент.: Краткое сообщение о выступлениях М. Касрашвили, А. Ведерникова, В. Левко, Б. Хайкина и др. за рубежом.

Хачатурян А. Артист, художник, гражданин. К 70-летию Бориса Эммануиловича Хайкина. — Сов. артист, 1974, 25 окт.: Воспоминания о встречах и совместной работе с дирижером Б. Э. Хайкиным.

Лемешев С. Побеждающая энергия. — Сов. культура, 1974, 29 окт.: О творчестве Б. Э. Хайкина.

В честь 70-летия со дня рождения и 50-летия творческой деятельности Бориса Эммануиловича Хайкина. — Сов. артист, 1974, 5 ноября: Сообщение о чествовании 26 октября в Большом театре СССР.

Григорьев Л., Платек Я. Борис Хайкин. — Муз. жизнь, 1974, № 22, ноябрь, с. 15–17: Интервью с дирижером о его взглядах на искусство. Воспоминания о годах учебы и совместной работе с Н. Головановым, В. Суком, К. С. Станиславским, о работе над советской оперой.

Розенталь А. Оренбуржцы не забыли. — Южный Урал, Оренбург, 1974, 7 ноября.

Юбилейный концерт дирижера. — Театральный Ленинград, 1974, № 38, 7—14 ноября, с. 12.

Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении народного артиста СССР Хайкина Б. Э. орденом Октябрьской Революции. — Сов. культура, 1974, 3 дек.; Сов. артист, 1974, 5 дек.

Солодкина Д. «Пиковая дама». — Сов. музыка, 1975, № 3, с. 55–57: Опера П. И. Чайковского на сцене Большого театра СССР.

Журавлев Д. Музыка в строю. — Сов. Белоруссия, Минск, 1975, 2 апр.

Астель А. Борис Эммануилович Хайкин. — В кн.: Мастера Большого театра. Народные артисты СССР. М., 1976, с. 542–553.

Рыбнов А. Борис Эммануилович Хайкин. — В кн.: Большой театр СССР (сборник, вып. 2). М., 1976, с. 233–234.

Холминов А. Священная миссия. — Театр, 1976, Ха 3, с. 42–46.

Киселев В. «Пиковая дама». Шедевры Большого театра. — Сов. культура, 1976, 13 апр.

Симонов Ю. У дирижерского пульта. — Театральная жизнь, 1976, № 9, май, с. 20–21.

Награждены почетной грамотой. — Сов. культура, 1976, 26 мая: Сообщение о награждении Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР народного артиста СССР Б. Э. Хайкина за многолетнюю плодотворную работу в области советского

искусства и в связи с 200-летием ГАБТа СССР.

Руч И. И. Ю. Шлепянов в оперном театре. — Театр, 1976, № 7, с. 92–94.

Назаревский П. Клуб любителей музыки. — Сов. культура, 1976, 3 авг.: Дирижер ГАБТа СССР Б. Хайкин в гостях у пионеров клуба любителей музыки в г. Новочеркасске.

Медведев А. Борис Эммануилович Хайкин. — В кн.: Наш Большой театр. М., 1977, с. 61, 64, 65.

Борис Эммануилович Хайкин. — Правда, 1978, 14 мая; Московская правда, 1978, 13 мая; Сов. культура, 1978, 16 мая; Сов. артист, 1978, 19 мая: Некролог.

Симонов Ю. Дирижер оперного театра. — Сов. артист, 1978, 19 мая.

Дулова В. Многогранный талант. — Там же.

Федорович В. Большая утрата. — Там же.

Щенков П. Дирижер, коммунист, человек. — Там же.

Нестеренко Е. Эпоха в советском дирижировании. — Там же.

Покровский Б. Вспоминая… — Там же.

Рацер Е. Я. Б. Э. Хайкин. — Сов. музыкант, 1978, 24 мая: Некролог.

Загородник Е., Назаревский П., Гончаров С. Наш Хайкин (из редакционной почты). — Сов. артист, 1978, 9 июня.

Покровский Б. Слово о друге. — Муз. жизнь, 1978, № 14, июль, с. 24: Памяти дирижера Б. Э. Хайкина.

Борис Эммануилович Хайкин. — Сов. музыка, 1978, № 8, с. 143.

Музыкальный календарь. 26 октября. — Муз. жизнь, 1979, Хг 17, сент., с. 24: 75 лет со дня рождения Б. Э. Хайкина.

Указатель имен [16]

(В связи с сомнительной ценностью такого указателя в электронной книге, он удален.)

notes

Примечания

1

В своей статье о Н. С. Голованове Б. Э. Хайкин пишет: «Он отчасти был моим учителем, руководил моими первыми шагами в сложном дирижерском искусстве».

2

Коутс сыграл ее на репетиции в Большом театре в 1932 году. Первое публичное исполнение симфонии состоялось в Москве 11 мая 1933 года с участием симфонического оркестра и хора Большого театра под управлением А. 111. Мелик-Пашаева ***(Е.Г.).***

3

Сцена у собора Василия Блаженного исключена из основной редакции оперы самим Мусоргским, который заменил ее «Сценой под Кромами» ***(Е. Г.).***

См.: Сов. музыка, 1960, № 6–8, 10.

5

Предметом спора было, в частности, начало третьего акта «Майской ночи». Станиславский начинал действие с первого такта, в то время как у Римского-Корсакова занавес обозначен после первого проведения темы. Сук не очень поддерживал меня, но все же сказал Станиславскому, что Левко слишком долго «валяет дурака» перед ответственной арией, которая наступает сразу же после вступления.

См.: Сов. музыка, 1960, № 6–8.

7

Недавно я провел с оркестром Московской филармонии программу из произведений Чайковского. Технические трудности в Шестой симфонии были легко преодолены, но вступление к арии Ренэ из «Иоланты» пришлось повторять четыре раза, и то в концерте оно было сыграно с ошибками. Даже ария Гремина и «Панорама» из «Спящей красавицы» вызвали затруднения. Ну куда это годится? Это же прямой результат неорганизованности и безответственности!

Да и что греха таить: как часто бывает, что концертмейстер, настроив у всех ***«ля»,*** только после этого настраивает свою скрипку, поднимая свой «концертмейстерский» строй на какую-то минимальную долю выше. Дурные примеры заразительны. За концертмейстером тянутся и остальные, в результате строй повышается, что так губительно для звучания и в особенности для певцов.

К сожалению, совсем не берегутся партитуры и партии, проработанные Суком. Уже нередко становится трудным прочесть его исполнительский замысел: что-то вытерто, что-то перечеркнуто. Более позднее поколение музыкантов вносит свой исполнительский план, это неизбежно, а ноты служат все те же! Еще хуже обстоит дело в Театре им. С. М. Кирова в Ленинграде, где безжалостно вычищаются все отметки, так тщательно делавшиеся в ногах Направником! А ведь он был современником и первым исполнителем многих опер Чайковского и Римского-Корсакова! Уточнения и изменения, вносившиеся им, во всяком случае, делались с ведома авторов!

10

К. С. Сараджев был тесно связан с Глиэром с юношеских лет: в 1899 г. Глиэр посвятил ему свой Первый струнный квартет.

11

Концерт посвящен композитором Д. Я. Пантофель-Нечецкой. Но первой исполнительницей этого произведения была народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Н. А. Казанцева, которая спела его в Москве в мае 1943 года с Большим симфоническим оркестром радио под управлением А. И. Орлова.

12

В Италии приобрести клавир «Хованщины» — самое простое дело: он там продается в разных изданиях, с итальянским, французским и немецким текстами. Одного лишь нет — русского!

13

Премьеры не указываются, капитальные восстановления обозначены буквами — к.в.

14

Кроме самостоятельно поставленных спектаклей, Б. Э. Хайкин также вел много спектаклей текущего репертуара Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов.

15

Составил А. К. Модин.

16

Составил Модин А. К.